

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 53, Avril 2010, 5e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4 € 50

'Attâr ou l'envol en quête de soi

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Samira Fakhariyan
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Recto de la couverture:
Logo de la société de transport* Simorgh *d'Ispahan

Imprimé par Iran-Tchap

www.teheran.ir









Sommaire


Mausolée de 'Attâr à Neyshâbour

Vie et œuvres de 'Attâr Neyshâbouri: un subtil mariage entre mysticisme et littérature

Farzâneh Pourmazâheri
Afsâneh Pourmazâheri

Parmi les grandes figures de la littérature persane, celle de Fereydoun Abou Hâmed Mohammad 'Attâr Neyshâbouri est l'une des plus mystérieuses. Les rares données concernant sa vie et son parcours spirituel et littéraire le laissent encore plus inconnu que Sanâï (poète persan qui vécut un siècle avant lui). Ses parents, sa famille, ses contemporains, ses maîtres et ses voyages font tous partie du côté secret de sa biographie. A ce sujet, tout ce qui a été dit sur lui est entaché de légendes et de probabilités. C'est pourquoi, il est parfois perçu plutôt comme un saint oscillant entre mystère et réalité que comme un poète terrestre ayant un don littéraire particulier.

Pourtant, les quelques sources valables qui nous sont restées jusqu'à aujourd'hui attestent qu'il est né à Neyshâbour en 1146 et qu'il fut tué en 1221 lors de l'invasion mongole en Perse par des soldats mongols. Il avait choisi le pseudonyme de «Fereydoun» mais ses contemporains le connaissaient sous les trois noms Fereydoun, Mohammad et 'Attâr.[1] Son père était pharmacien et après sa mort, 'Attâr reprit le commerce familial et devint apothicaire. Apparemment, c'est vers le milieu de sa vie que sa rencontre avec un derviche changea sa vision du monde à jamais. La légende raconte ainsi cette rencontre: Un jour, un pauvre derviche entra dans sa boutique d'apothicaire et lui demanda une aumône qu'il refusa. «*Mon fils, comment allez vous mourir?*» lui demanda le derviche. *«Je vais mourir comme vous*», lui répondit 'Attâr. Le derviche mit son bol en bois de derviche par terre, s'allongea et y posa la tête, puis mourut. En voyant cette scène, 'Attâr sortit de son magasin, se repentit et se consacra désormais au soufisme et à l'ascèse.

Sa ville natale, selon les historiens de son époque fut Kadkan, septième province de l'ancien Neyshâbour.[2] A Kadkan, qui est aujourd'hui un petit village, il existait un tombeau, celui de Pir-e Zarvand (le vieux Zarvand), connu comme «le tombeau de Sheikh Ebrâhim», que la légende locale considère comme le père de 'Attâr.[3]

Concernant ses œuvres, dans le prologue de son ouvrage *Mokhtar nâmeh* (ensemble de ses quatrains) écrit vers la fin de sa vie en 2300 quatrains, il évoque lui-même ses livres: «*Le règne de Khosrow est apparu dans le monde et mon* Asrâr nâmeh *est terminé.*»[4] Outre ses quatrains du *Mokhtâr nâmeh*, il est donc

l'auteur de quatre autres livres de poésie: *Asrâr nâmeh*, *Mantiq at-Tayr*, *Mossibat nâmeh* et *Elâhi nâmeh*. Ce dernier a également été publié sous son vrai nom *Khosrow nâmeh,* mais popularisé par erreur sous le nom d'*Elâhi nâmeh* puisque le livre s'ouvre avec une prière commençant par «*Elâhi*» ("Mon Dieu"). D'après les recherches du professeur allemand Helmut Riter, 'Attâr n'a jamais eu l'intention de nommer son ouvrage *Elâhi nâmeh*.[5]

Mantiq at-Tayr, (La Conférence des Oiseaux)[6] composé en 1177, est l'unes des œuvres mystiques les plus brillantes de la mystique persane. Après le *Mathnavi Ma'navi* de Mowlânâ Jalâleddin Mohammad Molawi Rûmi, cet ouvrage est souvent considéré comme le plus beau mariage entre mysticisme islamique et littérature. Constitué de 4500 distiques, il était destiné à présenter les différentes étapes de la voie mystique en retraçant les pérégrinations d'oiseaux pèlerins voyageant ensemble dans l'espoir de rencontrer le Simorgh. Cette œuvre met en lumière de manière très subtile la relation entre Dieu et les hommes ainsi que les difficultés que ceux-ci doivent affronter pour atteindre la Vérité.

Asrâr nâmeh comprend également de courts contes mystiques en vers. Le recueil des poèmes lyriques de 'Attâr (des odes et des *ghazals*) fut très apprécié dès le vivant du poète. D'après les spécialistes, environ un tiers des poèmes de ce recueil ne sont pas de 'Attâr et il n'est pas difficile de reconnaître les siens propres grâce à l'harmonie et à la grande cohérence qui caractérise son style.[7]

Outre ses ouvrages en vers, 'Attâr est également l'auteur de *Tadhkirat al-Owliâ'* (Le mémorial des saints), compilant de nombreux récits hagiographiques. D'autres ouvrages tels que *Bolbol nâmeh*, *Pesar nâmeh*, *Pand nâmeh*, *Oshtor nâmeh*, *Me'râj nâmeh*, etc., ne sont que des écrits anonymes attribués à 'Attâr par la caste des derviches et donc il n'est sans doute pas l'auteur, même si des orientalistes et chercheurs iraniens les lui ont parfois faussement attribués.[8]

> Après le *Mathnavi* Ma'navi de Mowlânâ Jalâleddin Mohammad Molawi Rûmi, *Le Langage des Oiseaux* est souvent considéré comme le plus beau mariage entre mysticisme islamique et littérature.

'Attâr dispensait également un enseignement mystique à Neyshâbour et accueillait des étudiants venus de tous les coins du pays, parmi lesquels on peut citer le grand mathématicien, philosophe, théologien et astronome Nassireddin Toussi.

'Attâr fut enterré à Neyshâbour et son mausolée attire chaque année de nombreux visiteurs qui peuvent se recueillir sur la tombe de ce grand mystique et poète. ■

---

1. Les exemples de ces attributions sont présentés dans des œuvres telles que le *Mantiq at-Tayr*, édition Dr. Goharin, p. 26; *Asrâr nâmeh* p. 193; *Mossibat nâmeh* p. 367.
2. Le livre le plus documenté sur l'histoire et la civilisation de Neyshâbour jusqu'au XIIe siècle est l'*Histoire de Neyshâbour* écrit pas Abdollâh Hâkem-e Neyshâbouri en douze volumes.
3. Cet endroit qui avoisine une tour ancienne demeura intact jusqu'au début des années 80, époque à laquelle des «archéologues amateurs», qui pensaient y trouver des trésors, le détruisirent complètement. Il fut ensuite reconstruit en briques par les gens eux-mêmes sans ajout esthétique.
4. *Mokhtâr nâmeh*, p. 70.
5. Helmut Riter, *Elâhi nâmeh*, éd. Riter, p. 384.
Rouhâni Foâd, *Elâhi nâmeh*, p. 304-317
6. Cet ouvrage est également parfois traduit en français par "La Conférence des Oiseaux".
7. Tafazzoli, Taghi, *Divân-e ghazaliât va ghasâ'ed-e 'Attâr* (Le recueil des poèmes de 'Attâr), Markaz-e enteshârât-e elmi va farhangi, Téhéran, 1987
8. Rypka, Jon, *History of iranian literature*, p. 383.

Bibliographie:

Shafi'i Kadkani, Mohammad-Rezâ, *Mantiq at-Tayr* (Le Langage des Oiseaux), Téhéran, 2005.



Asrâr nâmeh

Djamileh Zia

A*srâr nâmeh*, que l'on pourrait traduire par «Livre des secrets», est l'un des quatre *mathnavis*[1] mystiques composés par 'Attâr, les trois autres étant *Mantiq at-Tayr*[2], *Elâhi nâmeh* et *Mossibat nâmeh*. L'œuvre complète de 'Attâr corrigée et commentée par Mohammad-Rezâ Shafi'i Kadkani - qui a consacré plus de trente ans de sa vie à ce grand poète mystique iranien – est progressivement publiée depuis six ans aux éditions Sokhan, chaque volume étant consacré à un livre de 'Attâr. Cet article est basé sur ce que M. Shafi'i Kadkani a écrit en guise d'introduction au volume IV, consacré à *Asrâr nâmeh*.[3]

Quelques précisions sur l'œuvre de 'Attâr

Les recherches effectuées par des professeurs iraniens de littérature persane au cours de ces dernières années ont permis de conclure qu'un bon nombre de poèmes attribués à 'Attâr n'ont en réalité pas été composés par lui. Actuellement, les chercheurs se fient à ce que 'Attâr lui-même a écrit dans l'introduction du *Mokhtâr nâmeh*, son recueil de quatrains qu'il compila vers la fin de sa vie. 'Attâr y énumère ses poèmes, qui sont quatre *mathnavis* intitulés *Elâhi nâmeh*, *Asrâr nâmeh*, *Mossibat nâmeh* et *Mantiq at-Tayr*, un recueil de *ghazals*[4] intitulé *Divân*, et son recueil de quatrains qui est *Mokhtâr nâmeh*. *Tadhkirat al-Owliâ'* est l'unique œuvre en prose de 'Attâr. Les chercheurs qui ont étudié attentivement les thèmes, la structure et le style des textes attribués à Farid ad-Din 'Attâr ont conclu que tous les autres poèmes souvent cités comme faisant partie de l'œuvre de ce poète - tels que *Bolbol nâmeh*, *Bi-sar nâmeh*, *Pand nâmeh*, *Hallâj nâmeh*, *Oshtor nâmeh*, *Me'râj nâmeh*, *Lessân-ol-Gheyb*, *Meftâh-ol-Fotouh*, *Nezhat nâmeh*, etc.- ont été composés par d'autres personnes que lui au cours des siècles suivants.[5] Dans son introduction à *Elâhi nâmeh*, Fo'âd Rowhâni écrit que Saïd Nafissi fut le premier chercheur à proposer la méthode d'étude comparative des écrits attribués à 'Attâr, pour pouvoir discerner l'œuvre de Farid ad-Din 'Attâr des écrits des multiples "'Attâr" ayant vécu avant lui, et des quelques pseudos 'Attâr qui ont vécu après lui et lui ont attribué leurs propres poèmes.[6] Tous les connaisseurs en littérature persane qui ont lu *Elâhi nâmeh*, *Asrâr nâmeh* et *Mantiq at-Tayr* remarquent la différence qualitative entre ces chefs d'œuvre et les poèmes de qualité médiocre attribués à 'Attâr. Les remarques des chercheurs non iraniens, qui imputent la moindre qualité des poèmes cités plus haut à la vieillesse de 'Attâr, sont donc caduques.[7] Le style et les thèmes des poèmes de 'Attâr sont totalement différents de ces compositions; celles-ci n'ont pas de qualité littéraire, chantent souvent les louanges d'un roi ou d'un sultan alors que Farid ad-Din 'Attâr n'a jamais composé de panégyrique pour aucun souverain; de plus, 'Attâr était sunnite et bon nombre des poèmes attribués à lui sont composés par des pseudos 'Attâr

chi’ites, originaires d’autres régions d’Iran que Neyshâbour précise M. Shafi’i Kadkani.[8]

A propos d’*Asrâr nâmeh*

Asrâr nâmeh est le premier ou le deuxième *mathnavi* mystique que 'Attâr a composé. Les allusions à la vieillesse qui y figurent ne sont pas liées à l’âge réel de 'Attâr, car celui-ci avait moins de cinquante ans lors de la composition de ce poème. *Asrâr nâmeh* a été lu par les soufis iraniens dès sa parution, quand 'Attâr était encore en vie. La liste des poètes iraniens qui s’en inspirèrent est longue; Mowlavi[9], Mahmoud Shabestari et Hâfez sont les plus célèbres d’entre eux. On dit que 'Attâr l’a offert à Mowlavi quand celui-ci, adolescent, passait par Neyshâbour avec sa famille pour se rendre en Anatolie, après que les Mongols aient envahi Balkh, sa ville natale. Selon M. Shafi’i Kadkani, ce livre marque le début de l’influence de l’œuvre de 'Attâr sur Mowlavi.[10] Mowlavi admirait la personnalité et les poèmes de 'Attâr et pensait que ce dernier avait atteint les plus hauts degrés du parcours spirituel des mystiques; en témoigne le vers suivant, composé par Mowlavi: *«'Attâr a parcouru les sept villes de l’amour, nous ne sommes encore que dans le détour d’une ruelle»*.[11] Mowlavi a non seulement reproduit la structure des *mathnavis* de 'Attâr (en illustrant ses idées par des anecdotes et des paraboles placées au sein du thème principal) mais a repris, dans son propre *mathnavi*, plusieurs des anecdotes utilisées par 'Attâr. Nous évoquerons plus loin quelques unes de ces anecdotes que Mowlavi a puisées dans *Asrâr nâmeh*.

Asrâr nâmeh a été édité à de nombreuses reprises du fait de sa popularité qui, selon M. Shafi’i Kadkani, serait liée entre autre à son titre. L’édition précédant celle corrigée par M. Shafi’i Kadkani date de 1959; les corrections et les commentaires étaient de Sâdegh Gowharin.[12] Dans son introduction, celui-ci précise que *Asrâr nâmeh* est un livre très important pour les soufis; ceux-ci l’ont lu et étudié pendant des siècles dans les *khâneghâhs*[13] et l’ont utilisé comme guide. Les nombreuses variations et erreurs qui existent dans les différents manuscrits sont liées à la grande utilisation de ce livre au cours des siècles: les lecteurs ont ajouté ou éliminé des mots à leur guise, si bien qu’il n’y a pas deux manuscrits d’*Asrâr nâmeh* qui soient identiques. Dans cette édition, Sâdegh Gowharin a ajouté des explications à propos des versets du Coran, des *hadiths*, et des expressions utilisées par les soufis, les médecins et les astronomes que 'Attâr a employés dans ce *mathnavi* de plus de 3300 distiques, divisé en plusieurs chapitres. Chaque chapitre a pour sujet l’un des principes du soufisme, et 'Attâr utilise des histoires et des paraboles pour expliquer et commenter chaque principe, ce qui, comme l'écrit Sâdegh Gowharin, constitue la méthode des soufis.[14] Les erreurs de l’édition de 1959 ont décidé

> Mowlavi admirait la personnalité et les poèmes de 'Attâr et pensait que ce dernier avait atteint les plus hauts degrés du parcours spirituel des mystiques.

M. Shafi’i Kadkani à corriger à nouveau *Asrâr nâmeh*, d’autant plus qu’il a eu à sa disposition plusieurs manuscrits anciens que Sâdegh Gowharin n’avait pas vus. L’édition parue en 2007 contient une présentation et les commentaires de M. Shafi’i Kadkani qui explique le contenu d’*Asrâr nâmeh* dans une introduction d’une soixantaine de pages.



Le voyage du prophète Mohammad en enfer, *extrait du manuscrit* Mi'râj nâmeh, *XVe siècle, Bibliothèque Nationale de Paris*

Nous résumons ici cette introduction, en espérant ne pas avoir déformé par notre ignorance la pensée de 'Attâr et les propos de M. Shafi'i Kadkani.

Présentation de *Asrâr nâmeh* par M. Shafi'i Kadkani

La comparaison des manuscrits les plus anciens (comportant donc moins d'erreurs) permet de conclure que ce *mathnavi* est divisé en vingt parties. La première et la dernière ressemblent à ce que 'Attâr a composé pour ses trois autres *mathnavis*; cette caractéristique permet d'ailleurs d'authentifier les poèmes composés par Farid ad-Din 'Attâr. On peut considérer la partie initiale et la partie terminale comme une préface et une postface. La structure du *Asrâr nâmeh* est cependant différente des trois autres *mathnavis* de 'Attâr en ce sens que dans ses trois autres *mathnavis*, 'Attâr poursuit du début à la fin une histoire principale, dans laquelle sont entremêlées des histoires secondaires, alors qu'il n'y a pas d'histoire principale dans *Asrâr nâmeh*. La structure de ce poème ressemble aux *mathnavis* mystiques qui avaient été composés avant 'Attâr, par Sanâï et Nezâmi entre autres: il est divisé en chapitres séparés contenant chacun des anecdotes pour illustrer le thème qui y est développé.[15]

Asrâr nâmeh est un livre très important pour les soufis; ceux-ci l'ont lu et étudié pendant des siècles dans les *khâneghâhs* et l'ont utilisé comme guide.

- La partie initiale du poème

Asrâr nâmeh commence avec des vers à propos de *towhid* (c'est-à-dire l'affirmation de l'unicité de Dieu). 'Attâr utilise des éléments tirés du Coran pour développer ce thème. Suivent l'éloge de Mohammad et la description du rang du Prophète dans l'univers. Dans cette description, qui résulte des idées de plusieurs générations de mystiques musulmans, 'Attâr évoque la théorie de l'éternité de Mohammad. Cette théorie, qui apparait à partir du IIIe siècle de l'Hégire dans les pays où l'influence de la culture iranienne préislamique est prégnante, est inspirée, selon M. Shafi'i Kadkani, de l'idée de «*farreh* divin». *Farreh* est un mot persan qui signifie éclat, splendeur. Le «*farreh* divin», élément important de la culture iranienne

Antique, représente la grâce et l'amour d'Ahourâmazdâ, et se manifeste dans l'être (*vojoud*) de Zoroastre. Le *farreh* est transmis des lumières infinies d'Ahourâmazdâ au soleil, du soleil à la lune, de la lune aux étoiles, et des étoiles au feu allumé dans la maison des parents de la mère de Zoroastre quand celle-ci est enceinte de lui, pour arriver à ce prophète.[16] 'Attâr évoque ensuite l'ascension (*mi'râj*) de Mohammad. Sa façon de traiter ce sujet est quelque peu différente de celle de ses prédécesseurs (Sanâï et Nezâmi), du fait d'une évolution étape par étape, au cours des siècles, de la perception des gnostiques quant à la place du Prophète dans le monde créé par le Divin, et du fait des penchants de 'Attâr pour le chiisme[17], précise M. Shafi'i Kadkani. 'Attâr termine cette partie initiale en faisant l'éloge des quatre premiers califes musulmans qui succédèrent au Prophète, en se basant sur une description historique de leurs faits et gestes. Dans ces vers, les propos de 'Attâr sont tempérés; il critique le fanatisme.

- Le rang de l'être humain dans l'univers, l'éloge de l'amour

Le premier chapitre du *Asrâr nâmeh* est une description et un éloge du rang de l'être humain dans l'univers. Selon M. Shafi'i Kadkani, ce chapitre est l'un des plus beaux textes écrits à ce sujet dans toute l'histoire de la littérature mystique persane. Pour 'Attâr, tout l'univers suit un parcours évolutif; le ciel est en permanence en mouvement, et l'être humain est invité à se mettre en marche lui aussi, pour entreprendre un voyage évolutif qui lui permettra de s'approcher de la Vérité Suprême. 'Attâr explique alors que dans le monde de l'âme et du sens, le temps perd sa signification matérielle. Le monde de l'âme et du sens est atemporel. Le deuxième chapitre, qui complète le précédent, est un éloge de l'amour. L'amour est la colonne vertébrale, la question fondamentale de la poésie mystique persane, précise M. Shafi'i Kadkani. Dans cette partie, 'Attâr, tout en faisant l'éloge de l'intelligence et de la sagesse, les place dans une position

Pour 'Attâr, tout l'univers suit un parcours évolutif; le ciel est en permanence en mouvement, et l'être humain est invité à se mettre en marche lui aussi, pour entreprendre un voyage évolutif qui lui permettra de s'approcher de la Vérité Suprême.

plus basse que l'amour. Pour lui, on ne peut pas connaître Dieu avec l'intelligence.[18] 'Attâr aborde alors un thème qui est pour M. Shafi'i Kadkani l'un des plus beaux de la pensée mystique: l'amour est présent dans toutes les parcelles qui composent l'univers; il est la force motrice de l'univers dans la chaîne évolutive de l'existence, et le bout de la chaîne est dans les mains de Dieu. Le parcours évolutif évoqué plus haut ne peut se faire sans amour. Ici, 'Attâr compare le ciel à un soufi vêtu d'une robe turquoise, tournoyant avec amour dans une danse qui durera jusqu'au Jugement Dernier. Cette image a inspiré Mowlavi, précise M. Shafi'i Kadkani. A la fin de ce deuxième chapitre, 'Attâr aborde l'un des sujets clés de la pensée mystique, qui est celui du mouvement intrasubstantiel (*harekat-e djowhari*) et du parcours dialectique de l'être. Selon M. Shafi'i Kadkani, 'Attâr est le premier poète mystique iranien à composer des vers sur ce sujet. Cette idée, grecque à

l'origine, sera reprise après 'Attâr par Mahmoud Shabestari, qui était un grand admirateur de 'Attâr, et par Ibn 'Arabi. M. Shafi'i Kadkani ajoute que Sadr ad-Din Shirâzi – plus connu par son surnom Mollâ Sadrâ - sera influencé par cette perception poétique de la substance et l'exprimera sous forme philosophique. 'Attâr continue ce chapitre en conseillant à l'être humain de plonger dans la mer (c'est-à-dire son âme) avec amour, pour y trouver des joyaux et les offrir au Créateur. Pour illustrer cette idée, 'Attâr relate alors l'histoire d'un soufi qui demanda à Nezâm-ol-Molk (célèbre vizir de l'époque seldjoukide) de faire remplir de pièces d'or le petit sac qu'il avait avec lui. Nezâm-ol-Molk accepta la requête du soufi. Quand le sac fut rempli d'or, le soufi l'offrit à Nezâm-ol-Molk, en lui disant qu'il n'avait rien trouvé qui soit digne de lui, et qu'il lui offrait en conséquence quelque chose qui provenait de lui. 'Attâr ajoute alors que l'univers et l'être humain n'existent que grâce au souffle divin, qui est source d'amour

- Les limites de la connaissance humaine

Le troisième chapitre développe l'idée selon laquelle le monde perceptible n'est que l'écume que l'on voit à la surface

'Attâr évoque l'idée que le paradis et l'enfer existent d'ores et déjà, mais les êtres humains ne peuvent pas les voir, et ajoute que ses propos ne sont pas d'ordre philosophique, et qu'il n'aurait pas pu écrire ces choses-là sans l'aide de la lumière émanant de Mohammad.

des vagues d'une mer, la mer étant ici le symbole du principe de l'être (*asl-e vojoud*). L'être humain se fourvoie dans l'illusion que cette écume est la mer; il ressemble en cela aux spectateurs «des jeux d'ombre» qui croient voir des animaux et des objets qui n'existent pas en réalité. 'Attâr relate alors les propos d'un grand soufi, qui a dit: «La terre et le ciel ont refusé de porter ce que Dieu a déposé dans l'univers[19]; et l'être humain, en voulant porter ce dépôt, risque d'y laisser sa vie. Porter ce dépôt ne consiste pas à jouir uniquement de la vie matérielle, car dans ce cas un âne boiteux y arriverait mieux que l'être humain; l'être humain ne comprendra cette vérité que quand il laissera de côté ses envies et son égo». 'Attâr aborde ensuite la question de la relation entre l'âme et le corps, en utilisant la parabole des deux faces d'un miroir. L'être humain est tel un miroir, avec ses deux faces, le corps étant comparé à l'envers du miroir, c'est-à-dire la partie sans éclat, qui ne reflète pas l'image, mais on pourra y voir tout aussi bien les manifestations de la Vérité Suprême si on le polit, c'est-à-dire si le corps devient pur et limpide. 'Attâr se sert de cette parabole pour expliquer que pendant l'ascension de Mohammad, le corps et l'âme du Prophète sont montés au ciel ensemble, car Mohammad était tellement pur que son corps et son âme ne faisaient qu'un. 'Attâr ajoute ensuite que l'être humain ne connait pas sa propre nature. 'Attâr est le premier poète iranien à utiliser cette parabole des deux faces du miroir, qui sera reprise par Mowlavi, précise M. Shafi'i Kadkani. A la fin de ce chapitre, 'Attâr évoque l'idée que le paradis et l'enfer existent d'ores et déjà, mais les êtres humains ne peuvent pas les voir, et ajoute que ses propos ne sont pas d'ordre philosophique, et qu'il n'aurait pas pu écrire ces choses-là sans l'aide de la lumière émanant de Mohammad. 'Attâr se lance alors dans une critique de la philosophie; selon lui,

on ne peut pas accéder aux expériences religieuses en cherchant une causalité logique. M. Shafi'i Kadkani précise que Mowlavi s'est beaucoup inspiré de cette critique de 'Attâr à propos de la philosophie.

Le quatrième chapitre commence avec une question sur ce qu'est la «vérité». 'Attâr parle ensuite à nouveau du paradis et de l'enfer. Pour lui, le paradis existe vraiment, mais voir le Créateur est préférable à aller au paradis; or, pour voir le Créateur, il ne faut pas avoir le moindre attachement au monde. 'Attâr critique alors ceux qui ont une apparence de soufis mais n'ont pas eu accès au sens véritable de la pensée soufie. Dans le cinquième article, 'Attâr tente encore une fois de montrer à l'être humain sa place dans l'univers, et parle de la mort. Pour 'Attâr, l'être humain est la création divine la plus accomplie, les prophètes sont les plus accomplis des humains, et Mohammad surpasse tous les prophètes. La charge placée sur les épaules de l'être humain est lourde (cette charge étant d'entreprendre le voyage d'accomplissement évoqué plus haut)[20]; l'être humain est comme une fourmi qui porte une montagne, ajoute 'Attâr. Mowlavi a été grandement inspiré par cette partie du *Asrâr nâmeh,* nous précise M. Shafi'i Kadkani. Pour 'Attâr, l'être humain ne peut pas connaitre la vérité, seul Dieu la connait; ce que l'être humain comprend des choses n'est que le reflet de leur aspect extérieur, leur vérité intérieure n'est pas accessible à l'être humain.

- Le savoir et la douleur sont salvateurs

Le sixième chapitre, dont le sujet est en continuité avec le chapitre précédent, traite la relation entre le monde dans lequel nous vivons et l'autre monde (celui auquel nous accéderons après la mort). Pour 'Attâr, le paradis et l'enfer sont avec nous dans nos actions ici-bas, et la mort de chacun est le reflet de sa vie; il y a nécessairement un rapport entre la vie que l'on mène ici-bas et la vie que l'on aura après la Résurrection. L'être humain



L'Ascension du Prophète Mohammad, *extrait du manuscrit* Habib os-Siar, *XVIe siècle, Téhéran, Palais de Golestân*



L'Imâm Ali sur les épaules du Prophète, en train de jeter à terre les idoles dans la Kaaba, *extrait du manuscrit* Rowzat-ol-safâ, *XVIIe siècle, Musée du Caire*

ne doit donc pas se laisser aller dans sa vie ici-bas; il doit tenter de s'améliorer en permanence. Pour cela, il a le devoir d'augmenter ses connaissances, car le savoir est la force de l'âme, nous dit 'Attâr qui relate alors l'histoire de Satan voulant pervertir un ignorant en train de prier dans une mosquée, mais hésitant à faire cela car un savant dormait à côté. Selon 'Attâr, la connaissance sans action, restée inappliquée, ne sert cependant à rien. De plus, la connaissance et la douleur doivent aller de pair pour avoir un effet salvateur. M. Shafi'i Kadkani nous explique ici la signification de la douleur chez 'Attâr. La douleur est le sentiment d'être sans ressource, d'être sans appui, et d'avoir besoin de Dieu. 'Attâr pense que les pécheurs qui ont cette douleur sont plus proches de bénéficier de la générosité divine.

> Pour 'Attâr, le paradis et l'enfer sont avec nous dans nos actions ici-bas, et la mort de chacun est le reflet de sa vie; il y a nécessairement un rapport entre la vie que l'on mène ici-bas et la vie que l'on aura après la Résurrection.

- Faire mourir son égo

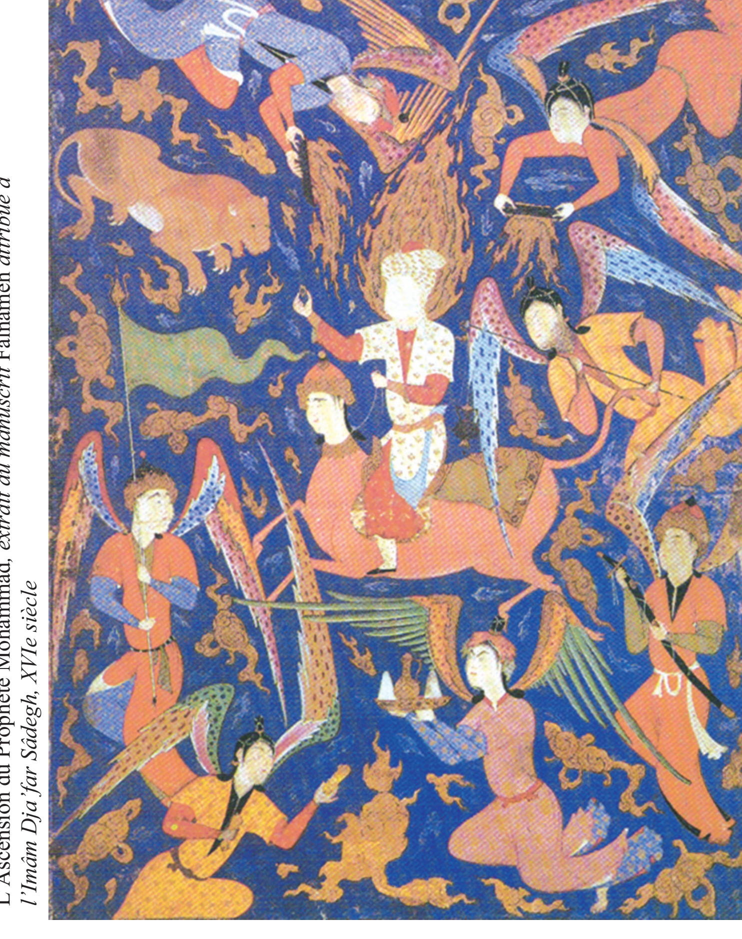
Le septième chapitre commence avec l'image de la mer infinie (symbole du Créateur), qui échappe à la connaissance sensible; mais il existe un chemin entre cette mer et l'âme humaine. 'Attâr là encore critique les dévots qui pratiquent la religion de manière superficielle, uniquement pour avoir accompli une tâche qui leur est imposée. Il avertit le lecteur de se garder de l'hypocrisie et de la vanité, qui sont «les deux montagnes de feu de l'enfer». Satan avait obéi des milliers d'années, mais sa vanité (quand il refusa de se courber devant l'être humain) lui fit perdre toutes ses bonnes actions. Dans le huitième chapitre, 'Attâr développe le thème de «faire mourir son égo», qui signifie abandonner les désirs et les passions terrestres. Celui qui fait mourir son égo devient un vivant éternel. 'Attâr relate alors l'histoire d'un perroquet enfermé dans une cage au palais de l'empereur de Chine, qui implore un sage comptant se rendre en Inde de demander

aux perroquets qu'il y rencontrera comment il pourra se libérer. Les perroquets à qui le sage pose cette question meurent sur le champ et tombent de l'arbre où ils sont perchés. Ils apprennent ainsi au perroquet enfermé dans la cage que la voie de la libération est la mort. Cette histoire très connue a été reprise par Mowlavi. 'Attâr aborde ensuite un thème qui, pour M. Shafi'i Kadkani, est original dans le domaine de la pensée mystique. Cette idée est que l'être humain pourra tout connaitre pendant sa vie sauf lui-même, et cette méconnaissance de soi est due à la Volonté Divine. 'Attâr illustre cette idée avec la parabole du perroquet et du miroir. Quand on veut qu'un perroquet répète des mots, on le place devant un miroir. Le perroquet voit l'image d'un perroquet, et ne sait pas qu'il s'agit de sa propre image. Une personne se place derrière le miroir et se met à prononcer des mots. Le perroquet entend la voix et croit que c'est celle du perroquet qui *est dans* le miroir; il se met alors à répéter ce qu'il entend parce qu'il a envie d'imiter *l'autre perroquet*. 'Attâr dit ensuite que l'être est comme ce miroir, et le néant en est le contenant. Cette façon de décrire l'être et le néant est une idée originale de 'Attâr, jamais proposée avant lui, précise M. Shafi'i Kadkani. 'Attâr utilise donc cette parabole du perroquet et du miroir pour comparer le miroir à l'être. L'être, comme le miroir, existe mais n'apparait pas; nous n'en sommes pas conscients. Quand nous regardons dans un miroir, nous voyons avant tout l'image qui y est reflétée et nous ne faisons pas attention au miroir lui-même. C'est la même chose pour l'être. 'Attâr ajoute que si l'être (*vojoud*) devient perceptible ne serait-ce qu'un instant, le monde entier tombera à la renverse, prendra feu tel une pelote de laine, et sera anéanti. Ainsi, le monde – et tout ce qu'il contient – sont pour 'Attâr l'image reflétée dans le miroir. L'être humain ne peut donc jamais connaitre Dieu; toutes les qualités qu'il attribue au Créateur ne sont que ce que l'être humain comprend à propos de lui-même.[21] 'Attâr ajoute que connaitre le Créateur n'est possible que grâce à Lui; il utilise alors la parabole du soleil, que l'on ne peut voir que grâce à la lumière de soleil, non avec une lampe de faible lueur. Cette parabole a également été utilisée par Mowlavi, dans son célèbre vers «le soleil est venu comme preuve du soleil»[22] précise M. Shafi'i Kadkani.

> Le véritable amoureux est celui qui aime sans partager; on ne peut donc pas aimer véritablement Dieu tout en aimant les biens de ce monde.

- Réflexions sur la finitude de la vie terrestre, l'éloge du silence

Le neuvième chapitre est à propos de l'envie de l'être humain de pouvoir jouir des plaisirs terrestres et de garder les valeurs spirituelles en même temps, alors que réunir ces deux envies est impossible dit 'Attâr, car le véritable amoureux est celui qui aime sans partager; on ne peut donc pas aimer véritablement Dieu tout en aimant les biens de ce monde. 'Attâr évoque ensuite le destin, imprévisible, dont nul ne peut pénétrer le secret. Les plaintes de 'Attâr à propos de l'imprévisibilité du sort ont probablement pour origine le zurvanisme - élément de la culture iranienne préislamique - précise M. Shafi'i Kadkani. C'est au sort que 'Attâr attribue les malheurs de l'être humain, non au Créateur, qui a créé le sort. Dans le dixième chapitre, 'Attâr revient à l'idée selon laquelle nul ne peut connaitre l'essence suprême de Dieu. 'Attâr aborde ensuite la question de la



L'Ascension du Prophète Mohammad, *extrait du manuscrit* Fâlnâmeh *attribué à l'Imâm Dja'far Sâdegh, XVIe siècle*

mort, qui est selon lui une nécessité dans l'ordre de la création. Le Créateur a déposé un trésor dans l'être humain, et Il le reprend quand Il le désire; personne

> Le Créateur a déposé un trésor dans l'être humain, et Il le reprend quand Il le désire; personne n'a le droit de s'insurger contre cela ni de Lui demander des explications.

n'a le droit de s'insurger contre cela ni de Lui demander des explications. Dans le onzième chapitre, 'Attâr explique l'idée que les soufis ont de la mort. Pour 'Attâr, tous les phénomènes qui existent dans ce monde contiennent leur contraire en eux-mêmes. 'Attâr cite des exemples de choses opposées qui vont de pair (la joie et la tristesse, l'être et le néant), mais ce que l'on voit n'est généralement qu'un aspect de la chose: on trouve que la soie est très belle, et l'on oublie qu'elle provient de la salive d'un ver; le miel, que l'on trouve si délicieux, est élaboré dans le jabot de l'abeille. 'Attâr conclut alors qu'il vaut mieux se taire et ne pas tout révéler. Le douzième chapitre commence par des considérations sur l'autre monde, duquel personne n'est revenu pour nous dire comment c'est. 'Attâr ajoute que ce monde dans lequel nous vivons est beau, et c'est agréable d'y vivre, mais il est source de malheur parce qu'il est éphémère. Le treizième chapitre continue à propos de la mort, qui est inévitable dit 'Attâr, non seulement pour l'être humain mais pour toutes les créations divines telles que le soleil, la lune, les mers, les montagnes, les lions, les panthères et les éléphants. M. Shafi'i Kadkani précise que les idées de 'Attâr sur la mort, dans ce chapitre, sont proches de celles de Khayyâm. Cependant, dans le quatorzième chapitre, 'Attâr rappelle à l'être humain que tout ne se termine pas avec la mort, et qu'il faut attendre le Jugement Dernier. Le chemin vers Dieu est un chemin difficile; tous les prophètes sont venus pour raccourcir ce chemin ajoute 'Attâr, qui conclue que l'être humain n'est, tout compte fait, «qu'une poignée de terre et quelques jours de vie».

-L'éloge du détachement des biens terrestres, et quelques conseils

Le quinzième chapitre est à propos de la vieillesse. L'homme vieillit mais il continue à être avide et ne veut pas abandonner ce monde. Dans le seizième chapitre, 'Attâr énumère les choses qui appartiennent à l'être humain. Celles-ci sont comme des pierres, qui en

s'amoncelant deviennent une montagne et l'écrasent. Les désirs, l'orgueil, la vanité, la concupiscence, la cupidité, le mensonge, la colère, la jalousie, l'avarice en font partie, et les montagnes de feu de l'enfer sont ces choses-là mêmes. 'Attâr fait dans ce chapitre l'éloge de la sobriété et de la modération des désirs, et rappelle les méfaits de l'avidité et de la cupidité. Le dix-septième chapitre est une invitation à rester éveillé pendant la nuit et à l'aube, pour prier et invoquer Dieu. Le dix-huitième chapitre est une compilation de conseils, dont certains sont les paroles de Mohammad, d'Imam Ali et de grands soufis. Une grande partie de ces conseils sont tirés de livres de l'époque sassanide précise M. Shafi'i Kadkani. Ce chapitre se termine encore une fois avec l'éloge du silence. 'Attâr raconte à ce propos l'histoire d'un homme qui voyagea en Chine; il y rencontra un sage à qui il demanda ce qu'est la vérité; le sage lui répondit que la vérité a dix parties, une partie est «parler peu», les neuf autres parties sont «le silence». M. Shafi'i Kadkani considère que les conseils de ce dix-huitième chapitre pourraient faire l'objet d'une recherche, afin de connaitre les sources que 'Attâr a utilisées; il ajoute que le véritable *Pand nâmeh* de 'Attâr est ce dix-huitième chapitre de *Asrâr nâmeh*.[23]

- La fin du poème

'Attâr consacre la dernière partie du *Asrâr nâmeh*, comme dans ses trois autres *mathnavis*, à des pensées à propos de lui-même, de sa poésie, de sa vie. Il commence par faire l'éloge de sa poésie, parce qu'aucun poète parmi ses prédécesseurs n'a composé de vers aussi beaux – ce qui est la vérité, comme le souligne M. Shafi'i Kadkani. 'Attâr précise que quiconque veut le voir pourra regarder dans ses poèmes, qui sont une image de son être. Mais peu à peu, la modestie prend le dessus et 'Attâr s'admoneste, car il pense qu'il faut rester humble et garder le silence. Il commence alors à se critiquer d'avoir composé des poèmes, et demande à Dieu de le pardonner. 'Attâr relate alors l'histoire de Ferdowsi entrant au paradis pour avoir composé un vers à propos de *towhid* (l'affirmation de l'unité divine), et prie Dieu de lui réserver un sort similaire. Suivent quelques histoires à propos de la mort et du destin de l'être humain après la mort. 'Attâr demande ensuite au lecteur de prier pour lui, refait l'éloge du silence, et termine ce *mathnavi* en relatant une anecdote concernant les moments précédant le décès de son père; les dernières paroles de celui-ci étaient une prière pour que Dieu garde 'Attâr, et la mère de 'Attâr s'est jointe à cette prière de son époux en disant "Amen". *Asrâr nâmeh* prend fin avec ce vers: «*Nul n'a vu une parole autant douloureuse, car du sang coulait de chaque vers de ce poème*».[24]

> 'Attâr était un grand érudit. Il connaissait le Coran, les *hadiths*, les œuvres des soufis musulmans, l'œuvre des grands poètes iraniens qui l'avaient précédé, et avait des connaissances en médecine, en pharmacie et en astronomie.

Dans cette édition, le texte de *Asrâr nâmeh* est suivi par des explications et des commentaires rédigés par M. Shafi'i Kadkani et présentés distique par distique, ce qui facilite la compréhension de l'œuvre pour tous les lecteurs persanophones, y compris ceux qui ne sont pas des spécialistes de littérature et de soufisme. Nous comprenons dès lors

'Attâr précise que quiconque veut le voir pourra regarder dans ses poèmes, qui sont une image de son être.

que 'Attâr était un grand érudit. Il connaissait le Coran, les *hadiths*, les œuvres des soufis musulmans, l'œuvre des grands poètes iraniens qui l'avaient précédé, et avait des connaissances en médecine, en pharmacie et en astronomie. 'Attâr a su expliquer les notions les plus profondes de la pensée mystique avec un langage simple et beau, et a eu plusieurs idées originales dans ce domaine. Mais il fallait un autre érudit tel que Mohammad-Rezâ Shafi'i Kadkani pour nous montrer l'érudition et les idées novatrices de 'Attâr, même si M. Shafi'i Kadkani écrit avec modestie que l'étude des textes de ce génie de la poésie mystique persane n'en est qu'à ses débuts. ■

1. Un *mathnavi* est par définition un poème composé de distiques à rimes plates. Les *mathnavis* sont en général de longs poèmes.
2. En persan *Mantegh-ol-Tayr*.
3. *Asrâr nâmeh*, *In* 'Attâr, Farid ad-Din, œuvres complètes, corrigé et commenté par Mohammad-Rezâ Shafi'i Kadkani, Vol. 4, Ed. Sokhan, Téhéran, 1ère éd. 2007, 2ème éd. 2009.
4. Un *ghazal* est un poème lyrique relativement court, avec des rimes identiques à la fin des distiques.
5. *Mantiq at-Tayr*, *In* 'Attâr, Farid ad-Din, œuvres complètes, corrigé et commenté par Mohammad-Rezâ Shafi'i Kadkani, Vol. 1, Ed. Sokhan, Téhéran, 1ère éd. 2005, pp. 22-23.
6. Le mot *'attâr* signifie droguiste. Ce mot a été un surnom fréquent dans la culture iranienne et islamique.
7. 'Attâr, Farid ad-Din, *Elâhi nâmeh*, corrigé par Fo'âd Rowhâni, Ed. Zovvâr, Téhéran, première éd. 1960, troisième éd. 1980. Fo'âd Rowhâni cite dans l'introduction du livre (pp. 11-12) les conclusions erronées d'Edward Browne (dans son livre sur l'histoire de la littérature persane) et d'Edgar Blochet (qui a fait une liste des manuscrits écrits en persan de la Bibliothèque Nationale de Paris).
8. *Mantiq at-Tayr*, Op.cit., pp. 37 et 79-87.
9. Nous désignons par ce terme Mowlânâ Djalâl ad-Din Mohammad Balkhi, également connu sous le nom de Rûmi.
10. *Asrâr nâmeh,* Op.cit., p. 15-17.
11. هفت شهر عشق را عطار گشت ما هنوز اندر خم یک کوچه ایم
12. 'Attâr, Farid ad-Din, *Asrâr nâmeh*, corrigé et commenté par Sâdegh Gowharin, Ed. Safi-Alishâh, Téhéran, 1959.
13. Le *khâneghâh* est le lieu où les derviches et les soufis se rassemblent pour prier.
14. *Asrâr nâmeh*, corrigé et commenté par Sâdegh Gowharin, Ed. Safi-Alishâh, Téhéran, 1959, p. 5 de l'introduction. Sâdegh Gowharin répartit le poème en douze chapitres alors que M. Shafi'i Kadkani divise *Asrâr nâmeh* en vingt parties. La différence dans les subdivisions des poèmes de 'Attâr est essentiellement due aux scribes qui ont recopié ces poèmes au cours des siècles; les éventuels titres des chapitres qui figurent dans certains manuscrits ont également été ajoutées par les scribes.
15. *Asrâr nâmeh*, *In* 'Attâr, Farid ad-Din, œuvres complètes, corrigé et commenté par Mohammad-Rezâ Shafi'i Kadkani, Vol. 4, Ed. Sokhan, Téhéran, 1ère éd. 2007, 2ème éd. 2009, p. 62.
16. Ibid, p. 23. M. Shafi'i Kadkani ajoute à ce propos que le halo de lumière que l'on dessine autour de la tête des saints ou des rois est une représentation du *farreh*.
17. 'Attâr était sunnite.
18. *Asrâr nâmeh,* Op.cit., p. 28. M. Shafi'i Kadkani cite un vers de Hâfez où ce dernier a repris presque mot pour mot les propos de 'Attâr. Le vers de 'Attâr est خرد نقد سرای کاینات است ولیکن عشق اکسیر حیات است
et celui de Hâfez est خرد هرچند نقد کاینات است چه سنجد پیش عشق کیمیاکار
19. Le début du propos du soufi fait référence au verset coranique suivant: "*Nous avions proposé aux cieux et aux montagnes la responsabilité (*al-amâna*). Ils ont refusé de la porter et en ont eu peur, alors que l'homme s'en est chargé; car il est très injuste [envers lui-même] et très ignorant.*" Sourate Al-Ahzâb, verset 72.
20. Cf. Note 19.
21. 'Attâr propose cette idée dans le *Mantiq at-Tayr* également, quand les trente oiseaux arrivés au Mont Qâf voient en le Simorgh leur propre image. 'Attâr ajoute alors que s'ils étaient arrivés quarante ou cinquante, Simorgh aurait ressemblé à quarante ou cinquante oiseaux, puis il précise qu'il ne faut pas confondre cette image avec l'Etre Suprême.
22. آفتاب آمد دلیل آفتاب
23. *Pand nâmeh* est le plus célèbre et le plus imprimé des poèmes écrits par un pseudo 'Attâr et attribué à lui à tort écrit M. Shafi'i Kadkani. Cf *Mantiq at-Tayr*, Op.cit., p. 37, note de bas de page numéro 2. ''*Pand*'' signifie ''conseil" en persan.
24. سخن با دردتر زین کس ندیده ست کزین هر بیت خونی می چکیده ست

Mantiq at-Tayr (Le Langage des Oiseaux) d'Attâr Neyshâbouri: de la poésie mystique par excellence

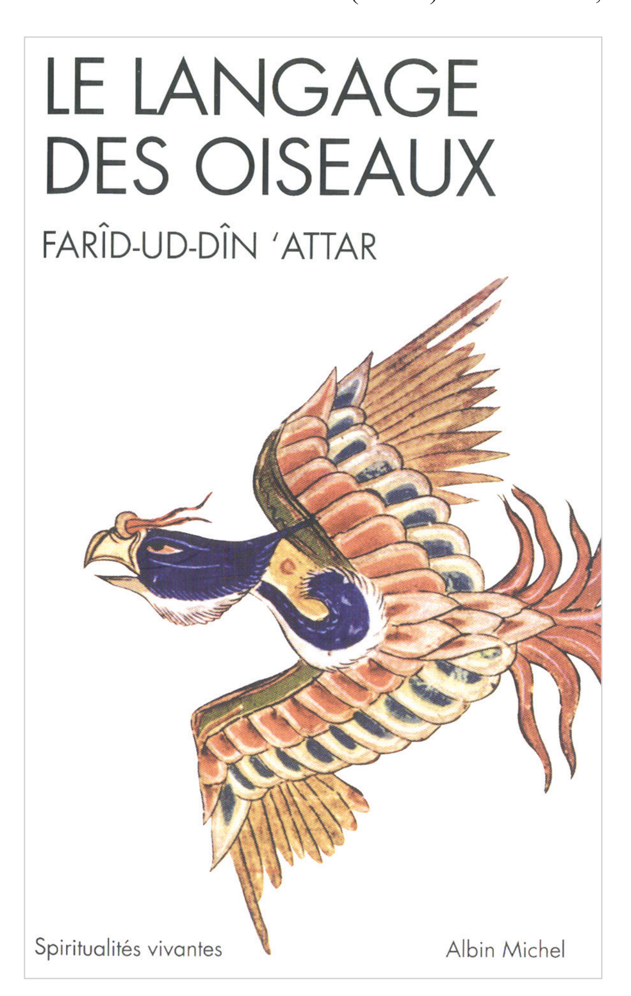
Arefeh Hedjâzi

Le *Mantiq at-Tayr* (Le Langage des Oiseaux), *masnavi* symbolique et mystique de 4458 vers, est sans doute le plus beau et le plus poétique des ouvrages gnostiques de Sheikh 'Attâr Neyshâbouri, poète mystique iranien des XIIe et XIIIe siècles. Ce livre a également été nommé *Maghâmât-e Toyour* (Rangs des oiseaux), en référence à sa dimension pédagogique d'enseignement des étapes et des rangs du cheminement soufi. Il met en scène des oiseaux, symbolisant l'homme, qui se mettent à la recherche de leur Roi, le mythique Simorgh. Le titre du *Mantiq at-Tayr*, qui signifie littéralement «le langage des oiseaux» a été choisi par 'Attâr en référence au verset 16 de la sourate An-Naml (Les fourmis): *«Et Salomon hérita de David et dit: «O hommes! On nous a appris le langage des oiseaux; et on nous a donné part de toutes choses. C'est là vraiment la grâce évidente.»*

'Attâr utilise l'expression de *Mantiq at-Tayr* dans le sens coranique mais aussi dans le sens d'une parole gnostique à décoder. C'est ce deuxième sens qu'utilise 'Attâr dans son autre ouvrage mystique, *Asrâr Nâmeh* (Le livre des secrets) et dans nombre de ses *ghazals.*

'Attâr semble avoir choisi d'intituler ainsi son recueil dans un but pédagogique, c'est-à-dire pour montrer que le cheminement de chaque pèlerin-oiseau (seul animal qui peut s'envoler et s'éloigner de la terre pour les cieux) dépend de son rang mystique et de sa volonté et capacité à vouloir arriver au but. Il le dit d'ailleurs explicitement à la fin de l'ouvrage, lorsqu'il lève le voile sur le mystère du Simorgh.

Comme nous venons de l'évoquer, cet ouvrage, comme la plupart des œuvres de la littérature soufie, suit avant tout un but pédagogique. Il s'adresse à tout le monde, même si sa poésie et l'usage d'expressions soufies le rendent quelque peu hermétique au regard du lecteur néophyte. Cela dit, malgré ces qualités poétiques, comme les autres textes soufis, il est doté d'un style simple, peu orné et loin des circonlocutions littéraires. Dans cet ouvrage, 'Attâr tente d'exprimer l'essence de l'être et plus profondément, la naissance de la recherche (*talab)* dans le cœur du soufi, première étape qui lui permettra, après un cheminement semé de dangers et de tentations, d'atteindre le rang de l'adoration et du dévouement (*erâdat*). Dans ce livre,



il met en scène ce cheminement avec pour acteurs des oiseaux symboliques, renfermant chacun un mythe, qui représentent l'homme et sa recherche. Les références coraniques sont nombreuses dont la huppe, oiseau proche du roi-prophète Salomon, que les oiseaux choisissent pour être leur guide lors de ce périlleux voyage. 'Attâr utilise cette armature de «fable» pour illustrer dans un langage codé, les différents états et

L'histoire des oiseaux est un récit symbolique qui met en scène la marche du pèlerin mystique à la recherche de Dieu sous la forme d'un voyage d'oiseaux tentant d'atteindre le Simorgh, leur souverain.

étapes de l'initiation gnostique, ainsi que les tentations et les dangers qui menacent le pèlerin, on le voit par exemple dans la célèbre histoire du Sheikh San'ân.

L'histoire des oiseaux

Après avoir loué Dieu, son dernier Prophète et les quatre califes, 'Attâr entre de plain-pied dans l'histoire des oiseaux, qui se poursuit sans cassure jusqu'à la fin du 45e chapitre. Chaque partie de l'histoire est entrecoupée par d'autres récits illustrant le propos principal du chapitre. A la fin du livre, les oiseaux rejoignent finalement la demeure du Simorgh et le cheminement se termine dans la paix. L'histoire des oiseaux ou l'histoire principale, est un récit symbolique qui met en scène la marche du pèlerin mystique à la recherche de Dieu sous la forme d'un voyage d'oiseaux tentant d'atteindre le Simorgh, leur souverain.

L'histoire commence ainsi: les oiseaux se rassemblèrent pour élire un roi mais la sage huppe les stoppa, leur disant qu'ils avaient déjà un souverain, Simorgh. Les oiseaux décidèrent alors de partir à sa recherche. La huppe les mit en garde: le voyage jusqu'au roi demandait d'immenses efforts et de grands sacrifices. Les oiseaux devaient traverser sept étapes, sept vallées périlleuses, avant d'arriver au but. Les paroles de la huppe effrayèrent plusieurs des oiseaux qui se désistèrent, quant aux autres, ils se lancèrent avec passion dans le voyage. Ils commencèrent alors ainsi un cheminement difficile et dangereux qui les mena finalement jusqu'à la demeure du Simorgh, située sur le Mont Qâf de la Vérité. Pour ce voyage, ils élirent la huppe, qui avait de longues années durant vécu et appris sous la coupe du roi-prophète Salomon, - qui symbolise l'âme -, pour être leur guide.

"*La première vallée qui se présente est celle de la recherche (*talab*); celle qui vient ensuite est celle de l'amour (*'ishq*), laquelle est sans limite; la troisième est celle de la connaissance (*ma'rifat*); la quatrième celle de l'indépendance (*istighnâ'*); la cinquième celle de la pure unicité (*tawhid*); la sixième celle de la terrible stupéfaction (*hayrat*); la septième enfin celle de la pauvreté (*faqr*) et de l'anéantissement (*fanâ'*), vallée au-delà de laquelle on ne peut avancer*."[1]

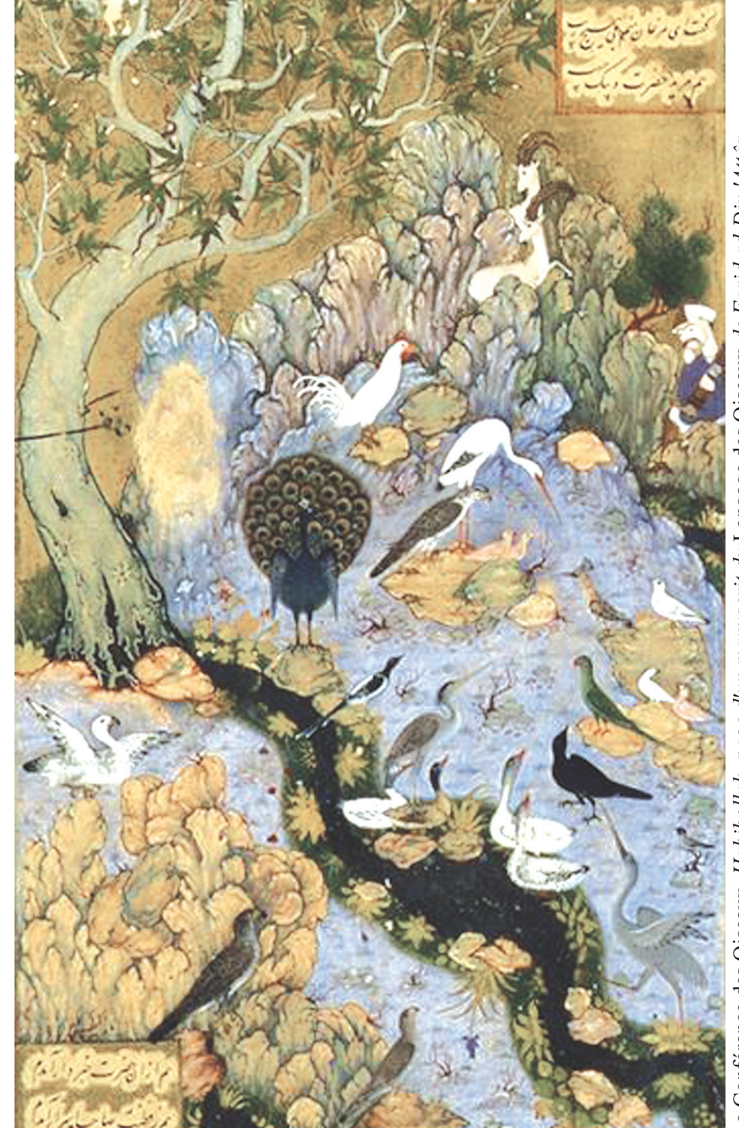
La première étape ou la première vallée est celle de la recherche, au cours de laquelle le pèlerin doit se purifier et se débarrasser de ses liens terrestres. La deuxième vallée est celle de l'amour. Le pèlerin y est si enflammé par l'amour divin qu'il en oublie sa propre existence. Lors de cette étape, l'oubli de soi conduit à la témérité. La troisième vallée est celle de la connaissance, dans laquelle tout est oublié, hormis Lui. Selon 'Attâr, dans cette vallée:

"*Nécessairement le chemin spirituel ne se manifeste que dans les limites des forces respectives de chacun. Comment, en effet, dans ce chemin que parcourut Abraham, l'ami de Dieu, la faible araignée pourrait-elle suivre le pas de l'éléphant? La marche de chaque individu sera relative à l'excellence qu'il aura pu acquérir et chacun ne s'approchera du but qu'en raison de sa disposition.*"[2]

La quatrième vallée est celle de l'indépendance et c'est lors de cette étape que le pèlerin réussit finalement à se libérer de tous ses liens terrestres. La cinquième vallée est la terre de la pure unité, le pèlerin s'y rend compte que Dieu connaît tous les secrets. Il découvre alors le mystère de l'Unité. Dans la sixième vallée, celle de la stupéfaction, le pèlerin se perd et quitte soudainement son moi. La septième vallée et la dernière est celle de la pauvreté et de l'anéantissement, expérience demeurant à jamais indescriptible. C'est en atteignant cette vallée que le pèlerin peut finalement trouver le repos.

Nombre d'oiseaux qui commencèrent ce voyage disparurent ou moururent sans pouvoir atteindre la montagne du Qâf, et finalement seuls trente oiseaux (*si morgh)* réussirent à atteindre la demeure du Simorgh. Ils rejoignirent le palais et furent reçus en audience. Ils purent alors se reposer et se purifier et lorsque le soleil matinal les illumina, ils furent placés devant le miroir de la Vérité dans lequel, à leur grande stupéfaction, ils ne purent que se voir, les trente oiseaux qui avaient atteint leur but. Ils comprirent alors que le Simorgh ne faisait qu'un avec eux. Le Simorgh leur dit alors:

"*Le soleil de ma majesté est un miroir; celui qui vient s'y voit dedans, il y voit son âme et son corps, il s'y voit tout entier. Puisque vous êtes venus ici trente oiseaux, vous vous trouvez trente oiseaux (*si morgh*) dans ce miroir. S'il venait*



La Conférence des Oiseaux, *Habibollah, page d'un manuscrit du* Langage des Oiseaux *de Farid ad-Din 'Attâr, New York, Metropolitan Museum of Art*

La septième vallée et la dernière est celle de la pauvreté et de l'anéantissement, expérience demeurant à jamais indescriptible. C'est en atteignant cette vallée que le pèlerin peut finalement trouver le repos.

encore quarante ou cinquante oiseaux, le rideau qui cache le Simorgh serait également ouvert. Quoique vous soyez extrêmement changés, vous vous voyez vous-mêmes comme vous étiez auparavant."[3]

Autres récits sur les oiseaux

Le Langage des Oiseaux de 'Attâr bénéficie d'une structure complexe, qui révèle la maturité d'un cadre narratif et poétique puissamment bâti. Effectivement, même si 'Attâr est le premier auteur à avoir réussi à faire de cette histoire d'oiseaux un ensemble poético-mystique modèle, qui fut de nombreuses fois repris après lui, il n'est pas le premier à avoir imaginé cette histoire.

Même si 'Attâr est le premier auteur à avoir réussi à faire de cette histoire d'oiseaux un ensemble poético-mystique modèle, qui fut de nombreuses fois repris après lui, il n'est pas le premier à avoir imaginé cette histoire.

Le *Resâlat at-Tayr* (Epître des Oiseaux) d'Avicenne: Avicenne a rapporté pour la première fois une histoire semblable d'oiseaux en ajout à l'un de ses ouvrages philosophiques et l'a nommé *Resâlat at-Tayr.* Ce récit fut traduit en persan par Sheikh Shahâbeddin Sohrawardi et Ghâzi Omar Ibn Sahlân Savi, ainsi que Sheikh Kamâleddin Ali Ibn Soleymân Bahrâni l'ont commenté, respectivement en persan et en arabe. Le théologien Ghazzâli a, pour sa part, composé un nouveau *Essai sur les Oiseaux* pour lequel il s'est inspiré de l'*Epître* d'Avicenne. Ce récit a été traduit par Mehren avec trois récits philosophiques d'Avicenne et publié à Leyde entre 1894 et 1899.

La traduction persane de Sohrawardi, le commentaire de Omar Ibn Sahlân Savi et deux autres récits mystiques d'Avicenne *Safir-e Simorgh* (Le chant du Simorgh) et *Loghat Mourân* (Le langage des fourmis) ont été traduits en anglais par Otto Spies et S.K. Khattak et publié à Stuttgart en 1935.

L'*Epître des Oiseaux* d'Avicenne raconte l'histoire d'un oiseau emprisonné dans une cage où sont déjà retenus d'autres oiseaux. L'oiseau principal voit un jour certains des oiseaux s'échapper de la cage. Il les supplie alors de lui montrer le chemin de la liberté et de lui permettre de les accompagner dans le voyage qu'ils projettent pour aller rejoindre le monde libre. Ils acceptent de le guider et libéré de la cage, il débute avec eux le grand périple. Ils traversent d'abord le vert territoire de la montagne d'Aloh (Alamût) pour arriver à un mont, lequel s'ouvre sur huit hautes montagnes périlleuses. Ils traversent les six premières montagnes sans s'arrêter, puis se reposent sur la septième où ils rencontrent de très beaux oiseaux qui leur apprennent que derrière la huitième montagne, il y a une fort belle cité où vit un très grand roi. Ils s'envolent donc vers cette ville et reçus par le roi, ils lui demandent de les libérer des liens qui les retiennent encore, mais le roi leur répond que c'est uniquement celui qui a apposé ces liens qui peut les en affranchir. Les oiseaux reprennent donc le chemin du retour pour enfin retrouver leur vrai libérateur.

Selon Badi'ozzamân Forouzânfar, Avicenne a probablement été inspiré pour ce récit par l'histoire des oiseaux dans le *Kelileh va Demneh,* avec cette différence que dans ce texte, la dimension philosophico-mystique est soulignée, aux dépens de la dimension solidaire et sociale, dimension qui est au contraire centrale dans la fable du *Kelileh va*

Demneh. Dans le récit d'Avicenne, l'individualité règne et chacun des oiseaux s'est libéré sans l'aide des autres. Dans cette fable, les oiseaux, en tant que symboles de l'âme et de l'intelligence (*nafs-e nâtegheh)* sont emprisonnés dans la cage qui est le symbole du corps. Les oiseaux qui se sont libérés représentent les sages qui ont pu briser la cage et s'affranchir des liens en apprenant la *hikmat*. Les huit montagnes représentent le zodiaque ou les cieux et les planètes. Les beaux oiseaux qu'ils rencontrent sont l'incarnation des âmes libres et le grand roi représente l'intellect (*'aql*), finalité du cheminement du philosophe. Ces symboles avicenniens ont été pour la première fois développés avec minutie dans le commentaire de Sâvi.

Resâlat at-Tayr (Essai sur les Oiseaux) d'Abou Hâmed Ghazzâli: Ghazzâli est également l'auteur d'un essai sur les oiseaux, rédigé en arabe et terminé avec l'aide de Sheikh Mohyi-ed-din Sabri Kordi Kânimeshkâni. Dans cette version, les oiseaux se rassemblèrent un jour et décidèrent qu'il leur fallait un roi et que ce roi ne pouvait être que le *'Anqâ* (Simorgh). Pris de passion, ils se préparaient à partir à sa recherche lorsqu'une voix venue de l'invisible (*ghayb*) les mit en garde contre les dangers d'un tel voyage. Mais les oiseaux n'écoutèrent pas cette voix qui ne fit qu'attiser leur passion. Ils commencèrent leur dur périple qui coûta la vie à nombre d'entre eux mais ils ne perdirent jamais espoir et finalement, les survivants arrivèrent un jour à l'île du roi. Ils demandèrent audience et précisèrent au chambellan que c'était l'amour pour le roi qui les avait attirés sur cette île. Mais ce dernier refusa de les voir et leur répondit que leur venue était inutile et qu'ils soient venus ou non, il était le roi. A entendre cette sentence, le désespoir prit les oiseaux. Ils se dirent qu'ils n'avaient d'autre choix que de rentrer, mais comment rentrer alors qu'il ne leur restait plus de forces? Ils se dirent qu'ils étaient destinés à mourir sur cette île. Et alors qu'ils s'abandonnaient au désespoir, le roi leur fit savoir qu'ils ne devaient pas se laisser aller au désespoir en sa présence. Voyant son indépendance *(esteghnâ'),* ils eurent honte d'eux-mêmes. Le roi leur dit alors que puisqu'ils avaient compris à quel point ils étaient incapables de comprendre le vrai rang du roi, ils étaient dignes de sa protection.

Dans le récit d'Avicenne, l'individualité règne et chacun des oiseaux s'est libéré sans l'aide des autres. Dans cette fable, les oiseaux, en tant que symboles de l'âme et de l'intelligence (*nafs-e nâtegheh*) sont emprisonnés dans la cage qui est le symbole du corps. Les oiseaux qui se sont libérés représentent les sages qui ont pu briser la cage et s'affranchir des liens en apprenant la *hikmat*.

Ce récit, qui fut publié en arabe en 1911, avec un texte complémentaire, a eu une grande influence sur le récit de 'Attâr. Cela dit, alors que les récits d'Avicenne et de Ghazzâli étaient tous deux narrés en un langage sec et philosophique, 'Attâr, grand poète aussi bien que grand mystique, a réussi à faire de cette simple fable une œuvre poétique d'envergure, d'une beauté littéraire et mystique que les deux premières versions citées n'ont pas. L'une des stratégies subtiles de 'Attâr a été de remplacer le *'anqâ* par son synonyme «simorgh», - *si morgh* signifiant également en persan «trente oiseaux» -, et d'avoir joué avec





Miniature représentant la huppe parlant au paon, Le Langage des Oiseaux *de 'Attâr, manuscrit persan, British Library*

les possibilités linguistiques de ce mot en diminuant finalement les innombrables oiseaux qui avaient commencé le voyage, jusqu'à ne laisser que trente oiseaux (*si morgh)* atteindre le Simorgh. Ce récit unique montre la grande originalité et les dons littéraires de 'Attâr qui a su parfaitement utiliser à leur place les codes poétiques pour montrer, avec poésie et pédagogie, les différentes étapes du cheminement initiatique, tout en donnant au récit une saveur littéraire et poétique remarquable. Sans perdre le fil de l'histoire, il insère des dizaines de contes mystiques qui, chacun à leur tour, aide à bâtir la structure d'ensemble de la marche mystique des oiseaux. Plus tard, son talentueux disciple, Jalâleddin Mowlavi Rûmi, - qui considérait 'Attâr comme son maître et dans le soufisme et dans la littérature soufie -, reprit ce procédé d'insertion dans son immense *Mathnavi Ma'navi*.

Aql-e Sorkh (L'archange empourpré) et *Al-Ghorbat al-Gharbiyya* (*Récit de l'exil occidental)*: Le premier est un récit en persan du grand mystique Shahâbeddin Sohrawardi qui comprend entre autres une histoire d'oiseaux. Le second est un récit en arabe du même auteur qui rappelle par son ton l'*Epître des Oiseaux* d'Avicenne. Il parle dans son second récit du *nafs* (l'âme) et de ses états.

Mantiq at-Tayr (Le langage des Oiseaux): Egalement récit mystique, cette fois du soufi Amir Alishir Navâ'i. Ce récit n'existe plus et le seul ouvrage de référence à l'avoir signalé est le *Kashf-o-Zonoun* de Hâdj Khalifeh.

Resâlat at-Tayr (Essai sur les Oiseaux): Cet essai a été rédigé par Abolhassan Beyhaghi, connu sous le nom d'Ibn Fandogh, mort en 565, l'auteur entre autres de l'*Histoire de Beyhagh.* Cet essai a aujourd'hui disparu, mais d'après l'auteur du *Mo'jam-ol-odabâ'*, il s'agissait d'un commentaire littéraire sur l'*Essai sur les Oiseaux* d'Avicenne. Il s'agit d'une thèse vraisemblable, d'autant plus que d'autres essais et commentaires du même auteur sur l'œuvre d'Avicenne nous sont parvenus.

Il ne faut pas oublier dans cette liste la pièce *Les Oiseaux* d'Aristophane dans laquelle les oiseaux rassemblés trouvent un guide dans la personne de la huppe qui les guide et leur permet ainsi de bâtir une cité.

Mantiq at-Tayr (Le langage des Oiseaux): Khâghâni Shervâni, grand poète persan du VIe siècle, qui ne se situe guère dans la lignée des littéraires mystiques, a composé également un *ghasideh* assez long et célèbre, *Le langage des Oiseaux.* Dans ce *ghasideh*, il commence par louer la venue du printemps, puis s'étend longuement sur les oiseaux, leurs espèces, leurs physiques et leurs caractères pour finir avec un panégyrique du Prophète de l'islam. Ce poème ne comprend absolument pas de dimension mystique et appréhende uniquement la référence coranique du «langage des oiseaux».

Après *Le Langage des Oiseaux* de 'Attâr, il y eut beaucoup d'autres récits homonymes, presque tous inspirés du récit de 'Attâr. Les deux plus importants furent le *Mantiq at-Tayr be Erâdat al-Kheyr* de Zeyn-ol-'Abedin Alvardi du XVe siècle et le *Mantiq at-Tayr* de Shahâbeddin Al-Talsmani qui date du même siècle.

Le résumé du *Mantiq at-Tayr* de 'Attâr et son commentaire: Dans son ouvrage *Kashf-o-Zonoun*, Hâdj Khalifeh cite le livre *Ekhtiâr-e Mantiq at-Tayr* de Sheikh Ali Hamedâni qui comprend un résumé et des extraits choisis de l'ouvrage de 'Attâr. L'auteur, quant à lui, a été le plus célèbre soufi du XVIe siècle. D'après ce que dit Hâdj Khalifeh, également un certain soufi turc, nommé Mowlâ Sham'i, écrivit un commentaire en turc du *Langage des Oiseaux* de 'Attâr à la demande de Hassan Aghâ Toranghtchi.

Les traductions de *Mantiq at-Tayr*

Il existe de nombreuses traductions de cet ouvrage. Mais les plus anciennes traductions connues sont les suivantes:

Le Langage des Oiseaux a été traduit en urdu par Jeddi, un poète indien au XIVe siècle. En Europe, ce fut d'abord le Français Garcin de Tassy qui publia d'abord l'intégralité de la version originale en persan en 1857 à Paris, puis sa traduction en prose française en 1863. Edward Fitzgerald a également rédigé un

Après *Le Langage des Oiseaux* de 'Attâr, il y eut beaucoup d'autres récits homonymes, presque tous inspirés du récit de 'Attâr. Les deux plus importants furent le *Mantiq at-Tayr be Erâdat al-Kheyr* de Zeyn-ol-'Abedin Alvardi du XVe siècle et le *Mantiq at-Tayr* de Shahâbeddin Al-Talsmani qui date du même siècle.

résumé du *Mantiq at-Tayr* en anglais en prose versifiée. Il existe également une autre ancienne traduction anglaise de cet ouvrage par Gholâm Mohammad Obeyd, un sheikh indien qui a traduit mille vers de ce texte pour le publier en 1911 à Bombay. Ce texte a aussi été traduit en suédois sur la base de sa traduction française par le baron suédois Erik Hermlelin et publié en 1929 à Stockholm. De plus, un Parsi de l'Inde, Rostam Masami a traduit environ la moitié du texte original sous le titre de *La Conférence des Oiseaux* et l'a publiée en 1924 à Oxford. Une autre traduction anglaise à citer est celle de S. C. Not qui s'est basé sur la version française. Cette traduction a été publiée sous le titre *The Conference of the Birds*. ■

1. Farîd-ud-Dîn 'Attar, *Le langage des oiseaux,* traduit du persan par Garcin de Tassy, Paris, Editions Albin Michel, 1996, p.230.
2. Ibid, p. 247.
3. Ibid, p. 296.

Bibliographie:

- Faridoddin 'Attâr Neyshâbouri, *Mantiq at-Tayr (Le Langage des Oiseaux),* Ann. Mohammad-Javâd Mashkour, Tabriz, Editions Ketâbforoushi Tehrân, 1964.
- Farîd-ud-Dîn 'Attar, *Le Langage des Oiseaux,* traduit du persan par Garcin de Tassy, Paris, Editions Albin Michel, 1996.

Histoire du Sheikh San'ân et conscience mystique chez 'Attâr

Amélie Neuve-Eglise

گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن
شیخ صنعان خرقه رهن خانه خمار داشت

وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر
ذکر تسبیح ملک در حلقه زنار داشت

"*Si tu es disciple de la Voie d'amour, ne pense pas à l'infamie:*
Sheikh San'ân mit en gage sa bure chez le marchand de vin…
Heureux ce délicieux qalandar qui, dans les tours de son parcours,
Egrenait la louange de l'ange à Dieu sur la boucle de ceinture [de la chrétienne]."[1]

(Hâfez)

L'amour du Sheikh San'ân pour la jeune fille tarsâ, Akram Khatibi

L'histoire de Sheikh San'ân et de la jeune fille *tarsâ*[2] fait partie des récits-paraboles figurant dans *Mantiq at-Tayr*[3] (Le langage des oiseaux), récit initiatique et mystique de Farid ad-Din 'Attâr (v. 1142-1220) racontant le parcours d'oiseaux se mettant en quête de leur roi, le Simorgh, guidés par la Huppe (*hodhod*). Malgré leur désir de connaître leur roi, les oiseaux hésitent à prendre leur envol, inquiets de la difficulté du voyage et peu enclins à abandonner la tranquillité de leur existence terrestre. La Huppe leur raconte alors l'histoire du Sheikh San'ân (شیخ صنعان)[4], afin de les inciter à prendre leur envol: "*Celui qui aime ne songe pas à sa propre vie; si l'on aime véritablement, il faut renoncer à la vie, qu'on soit abstinent ou libertin. Si ton esprit n'est pas d'accord avec ton âme, sacrifie celle-ci, et tu parviendras au but de ton voyage*".[5]

Histoire-clé de l'ensemble de l'ouvrage, ce récit constitue une véritable parabole évoquant certaines des difficultés et dangers de la voie mystique et du voyage spirituel vers Dieu (*seyr-o-solouk*), ainsi que les moyens de les surmonter. Elle a fait l'objet de nombreux commentaires et laisse entrevoir l'infinie complexité des relations entre amour et raison, religion et mécréance, apparence des événements et leur sens profond. Cette histoire constitue à elle seule un traité gnostique renfermant des possibilités d'interprétation inépuisables et invite le pèlerin en Dieu (*sâlik*) à une humilité permanente, ainsi qu'à une patience à toute épreuve.

Certains historiens ont situé l'origine de cette histoire au début du XIe siècle. Selon Abdolhossein Zarrinkoub[6], 'Attâr aurait été inspiré par une histoire similaire se trouvant dans l'une des œuvres de Ghazâli intitulée *Tohfat-ol-Molouk* (تحفه الملوک). Selon d'autres interprétations, l'histoire du Sheikh San'ân ne serait autre que celle du maître spirituel de 'Attâr où encore de lui-même, ce récit n'étant que celui d'une ultime épreuve qui lui aurait permis d'atteindre l'un des seuils de la voie mystique et de comprendre le sens profond de l'Unicité divine (*tawhid*).

L'histoire du Sheikh San'ân et de la jeune fille *tarsâ*

Grand maître et mystique vénéré de son temps, le Sheikh San'ân était connu pour sa grande piété et son ascèse légendaire. Il avait atteint de hauts degrés dans la voie spirituelle, et toute sa vie n'était plus qu'une longue prière ininterrompue.[7] Il n'en suivait pas moins

scrupuleusement l'ensemble des règles de la loi révélée (*shar'*), et on lui attribuait également des miracles, son seul souffle suffisant à guérir les malades.

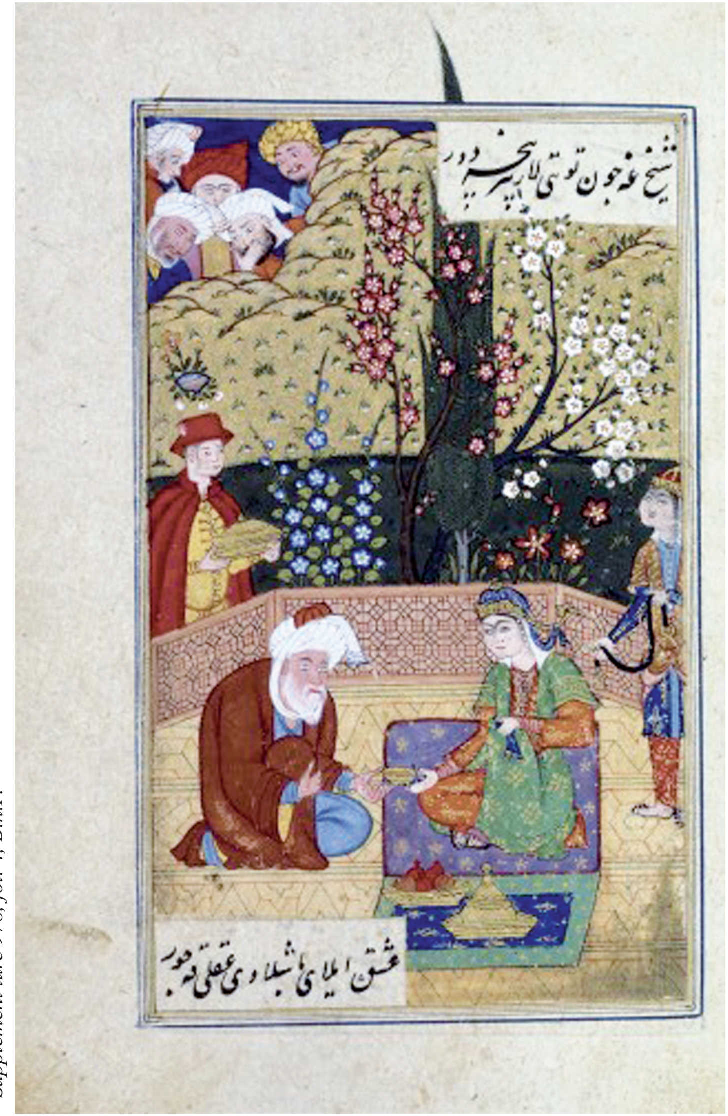
Pendant plusieurs nuits de suite, il fit le même songe: partant en pèlerinage à La Mecque, il se rendait ensuite en Grèce où il se mettait à adorer une idole. Fort affecté, il décida de s'y rendre afin de découvrir la signification de ce mystérieux rêve. Accompagné de quatre cents de ses disciples, le Sheikh se mit en route. Ils passèrent par La Mecque puis arrivèrent en Grèce, où le Sheikh aperçu une jeune fille d'une beauté indescriptible assise sur le bord d'un balcon. Cette dernière était une jeune chrétienne ayant acquis de haut degrés de contemplation spirituelle. Lorsqu'elle souleva le voile qui lui couvrait le visage, le cœur du Sheikh s'enflamma et il tomba comme foudroyé. Consumé d'amour, il perdit peu à peu tout libre-arbitre pour devenir esclave de sa passion dévorante, passant désormais ses journées et ses nuits à contempler le balcon. Ses disciples apprirent la nouvelle avec stupeur, et l'invitèrent à faire l'ablution de cette tentation, sur quoi le Sheikh ne put que murmurer avec désespoir: "*J'ai fait cette nuit cent ablutions avec le sang de mon cœur…*"

Durant les jours suivants, le Sheikh oublia peu à peu toutes ses croyances pour n'adorer désormais que le visage de la jeune fille chrétienne: "*Où est le mihrab de son visage pour que je m'y oriente pour faire ma prière?*" En réponse à l'un de ses disciples lui reprochant son égarement et l'invitant à se repentir, il ne put que murmurer. "*Je ne me repens que de ne pas avoir été amoureux jusqu'à ce jour…*"; et à l'injonction de ces derniers l'invitant à retourner à la Mecque: "*A défaut de la Kaaba, il y a l'église. Je suis en possession de ma raison dans la kaaba, mais je suis ivre dans l'église*".[8]

Voyant que le Sheikh n'écoutait aucun de leurs conseils, ses disciples l'abandonnèrent progressivement, le cœur brisé. Errant sans fin dans la rue de l'aimée, fou de tristesse de ne plus apercevoir le soleil de son existence, la santé du Sheikh se dégradait. Un jour, la jeune chrétienne, qui avait deviné sa passion dévorante, vint le voir et lui demanda d'abandonner totalement sa religion et d'embrasser le christianisme, afin que son amour devienne identique à l'aimée. Consumé d'amour, le Sheikh accepta ainsi de boire du vin, mais refusa d'obéir à son ordre de brûler le Coran et de changer de religion. Cependant, le feu



Première rencontre du Sheikh San'ân et de la jeune fille tarsâ





Le Sheikh San'ân s'apprêtant à boire la coupe de vin tendue par la jeune fille chrétienne, Supplément turc 978, fol. 4, B.n.F.

de l'ivresse du vin et de son amour emporta définitivement sa raison: il décida finalement de ceindre le *zonnâr*[9] et de jeter définitivement son habit soufi au feu. En signe d'abaissement suprême, il accepta même de garder des pourceaux.

C'était un chemin où l'on ne pouvait avancer et où, chose étonnante! Il n'y avait n'y bien ni mal. Le silence et la tranquillité y régnaient; il n'y avait ni augmentation, ni diminution.

Sur le chemin du retour, en passant par La Mecque, les disciples croisèrent un ami du Sheikh qui s'étonna de l'absence de ce dernier. Les disciples fondirent alors en larmes en lui racontant l'histoire de la jeune chrétienne. Au lien de s'émouvoir, l'ami du Sheikh leur reprocha amèrement d'avoir ainsi abandonné leur maître et de ne pas l'avoir accompagné dans son malheur en se ceignant avec lui un *zonnâr* autour des reins; l'infidélité religieuse étant préférable à l'abandon d'un ami. Pris de remords et de honte, les disciples commencèrent une longue ascèse. Au bout de quarante jours, "*la flèche de la prière*" parvint à son but et le Sheikh fut délivré de sa folie. Il déchira sa ceinture et repartit avec ses disciples pour le Hedjâz. La jeune fille chrétienne vit alors un grand soleil lui apparaître en songe l'invitant à rejoindre le Sheikh. Lors de son réveil, le cœur enflammé, elle se lança à la poursuite de son amant, et tomba en syncope en l'apercevant. Enfin, renonçant à la vie, "*sa douce âme fut séparée, elle était une goutte d'eau dans cet océan illusoire, et elle retourna dans l'océan véritable*".[10]

Les étapes de la voie mystique: de l'amour humain à l'amour divin

Cette histoire comporte de nombreux éléments sur la voie mystique et le voyage spirituel vers Dieu (*seyr-o-solouk*) et ses innombrables difficultés, plus subtiles les unes que les autres, que 'Attâr décrit en ces termes par la voix de la Huppe, le guide spirituel: "*C'était un chemin où l'on ne pouvait avancer et où, chose étonnante! Il n'y avait n'y bien ni mal. Le silence et la tranquillité y régnaient; il n'y avait ni augmentation, ni diminution.*"[11]. Lorsqu'un oiseau s'étonne alors que ce chemin est désert, cette dernière répond: "*C'est à cause du respect*

qu'inspire le roi, à la demeure duquel il conduit."[12]

L'un des points centraux de ce récit est que pour tout pèlerin (*sâlik*) sincère, chaque événement est une occasion de le rapprocher de Dieu, même ceux qui semblent contraires à la définition courante du "bien". Le parcours du Sheikh San'ân, dont l'une des étapes le conduit à la déchéance matérielle et spirituelle, est paradoxalement ce qui lui permettra d'atteindre la vraie perfection mystique: à la fin du récit, lorsque le prophète Mohammad lui-même vient annoncer en songe au disciple le plus dévoué du Sheikh que ce dernier a été sauvé, il ajoute: "*Entre le Sheikh et Dieu (Haqq,* la vérité*) il y avait depuis longtemps un grain de poussière noire. J'ai enlevé aujourd'hui cette poussière de sa route, et je ne l'ai pas laissé plus longtemps au milieu des ténèbres*"[13]. Cette épreuve ultime permet ainsi au Sheikh d'abandonner toute égoïté et d'accéder à un degré de perfection et d'union au Principe que des années d'ascèse ne lui avaient pas permis d'atteindre.

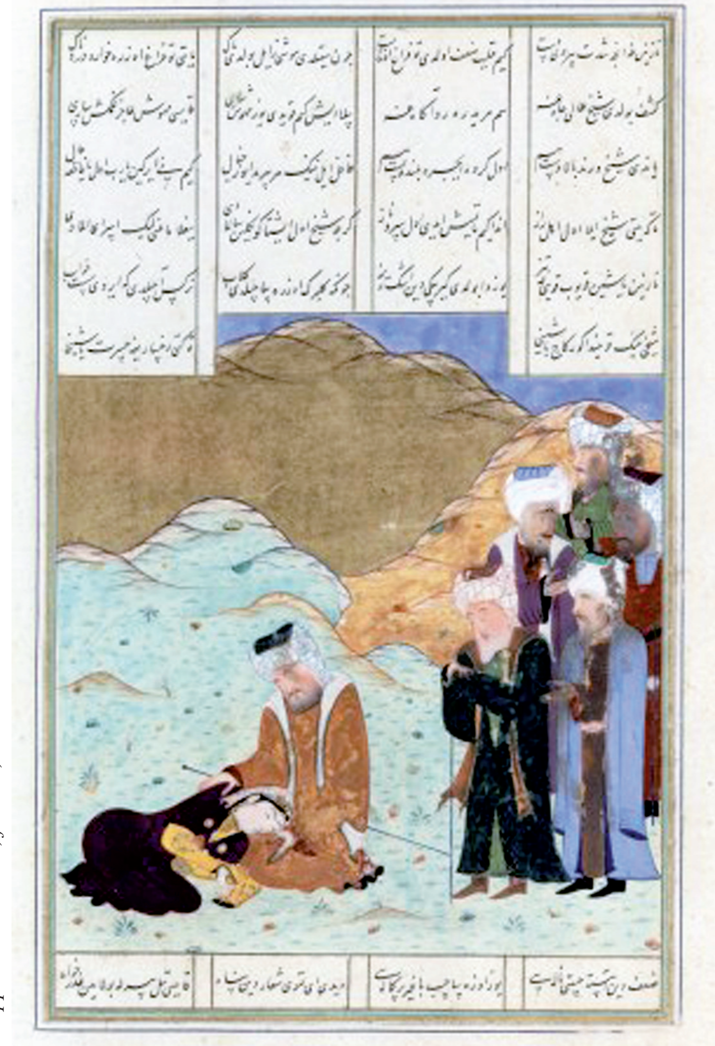
Ce récit présente également la conception de la voie mystique selon 'Attâr, pour laquelle tout ce qui est susceptible d'éloignement entre l'homme et son Créateur doit être sacrifié: son honneur, sa réputation, et jusqu'à sa religion même, si elle se transforme en source de fierté et d'honneur. L'amour a ici un rôle essentiel: il est la seule force qui permet véritablement l'oubli de sa propre personne et renferme le secret du *tawhid*, ou de l'unicité divine; l'amour humain n'étant ici qu'une première étape destinée à être sublimée et permettant d'atteindre l'amour divin. En outre, ici, la jeune fille chrétienne est une personne d'une grande piété et recelant une étincelle de la vérité divine. Dès lors, Dieu la choisit pour révéler Sa propre beauté au Sheikh, et l'élever au-dessus de toutes les déterminations (*ta'ayonât*) le séparant de Lui.

Cette thématique est également présente dans de nombreux récits soufis, comme celui du mystique iranien Rouzbehân Baqli Shirâzi qui, dans le *Jasmin des Fidèles d'Amour*, évoque l'importance de la fonction théophanique de la beauté et de l'amour comme initiation au *tawhid* ésotérique: "*Ce rossignol, ce chantre mélodieux aux milliers de mélodies, qui soudain tomba dans le filet des chasseurs de l'Epreuve, s'étant laissé séduire par l'appât de la vision, est resté prisonnier des épines de la roseraie: certaine icône au visage de lune, - et voici le compagnon assidu des*

Tantôt l'âme est dans les pleurs, tantôt elle est dans les rires; tantôt ardente de feu, tantôt vibrante de musique; tantôt la substance même de l'argile humaine est consumée par le feu de l'amour, et tantôt le luth de la prééternité accompagne la psalmodie.

souffrances qu'elle lui inflige… Ayant quitté le paradis de la quiétude, il est venu là où l'amour l'humilie comme une poussière…"[14] Cet amour a une dimension cosmologique et prééternelle, trouvant sa source dans le pacte de fidélité (*mithâq*) scellé avant la création et manifesté par la question divine du Seigneur à ses créatures: "*Ne suis-je pas votre Seigneur?*" (*Alaysa bi-rabbikom?*)[15]; l'amour terrestre n'étant que la manifestation de la nostalgie de la séparation du Principe: "*Tantôt l'âme est dans les pleurs, tantôt elle est dans les rires; tantôt ardente de feu, tantôt vibrante de musique; tantôt la substance même de l'argile humaine est consumée par le feu*

de l'amour, et tantôt le luth de la prééternité accompagne la psalmodie. [...] Pas d'étape où faire halte, quand elle est séparée; pas même de séjour à demeure, lors de la réunion. Voilà ce qui est exigé d'un fidèle d'amour que Dieu mène en ce monde par les degrés de l'amour humain à l'ascension de l'amour divin, parce qu'il ne s'agit que d'un seul et même amour*, et parce que c'est dans le livre de l'amour humain qu'il faut apprendre à lire la règle de l'amour divin. Telle est la voie de l'Epreuve initiant les fidèles d'amour à l'amour prééternel, afin qu'en passant par cette voie qui est la douceur de l'amour humain et qui est aussi étroite que le fil d'une chevelure, ils ne tombent pas dans la profondeur de l'enfer de la nature charnelle.*"[16]



La jeune chrétienne rend l'âme dans les bras du Sheikh San'ân, Supplément turc 996, fol. 26v, B.n.F.

Dans cette progression dialectique de l'humain au divin et du matériel au spirituel, l'invitation à boire du vin n'est qu'une invitation à pressentir l'ivresse au sens vrai et l'oubli total de soi face à l'amour infini pour son Créateur, que mille jeûnes et prières ne lui avait pas permis d'atteindre. Cette première ivresse "matérielle" n'est donc aucunement un but en soi mais bien la première étape de l'effacement du "moi" égoïste et de l'amour des apparences, conduisant à l'extinction mystique en Dieu (*fanâ'*).

En nous décrivant ce grand Sheikh de l'islam parvenant à la perfection au travers de son amour pour une jeune chrétienne, cette histoire invite également le lecteur à ne pas se fier aux apparences, tout en insinuant que les causes profondes de certains événements lui sont voilées et l'intelligence divine peut parfois se servir de moyens insoupçonnés pour guider l'un de ses serviteurs. Le parcours du Sheikh San'ân fait également écho à la célèbre histoire de Joseph et Zoleykhâ évoquée dans le Coran où les événements en apparence les plus négatifs (abandon de Joseph dans un puits par ses frères, puis sa condamnation et son emprisonnement après avoir refusé de céder aux avances de Zoleykhâ) seront les moyens par lesquels il accédera finalement à la royauté terrestre et spirituelle. Selon de nombreux commentaires de la tradition chiite et soufie, Zoleykhâ constitue quant à elle un autre exemple de la progressive sublimation d'un amour humain en amour divin. Enfin, en évoquant le Sheikh San'ân comme "*ce délicieux qalandar qui, dans les tours de son parcours, égrenait la louange de l'ange à Dieu sur la boucle de ceinture [de la chrétienne]*[17], Hâfez

résume magnifiquement la transfiguration spirituelle de l'amour humain.

Selon une lecture chiite de l'histoire, l' "égarement" du Sheikh San'ân est dû à l'absence de la figure de l'Imâm, Guide par excellence, dans son parcours spirituel. Ainsi, l'Imâm a dans le chiisme une dimension essentielle en tant que forme épiphanique de l'amour divin et de la "Face de Dieu" manifestée à l'homme; l'amour pour l'Imam (*walâya*) étant la seule clé de l'accès au divin et au sens profond des Révélations divines. La figure de l'Imâm comme forme de la manifestation du divin consacre ainsi le chiisme comme une religion de l'amour spirituel, où l'amour humain et l'amour divin se trouvent réconciliés dans une même personne.[18]

La clé du rapport de maître (*pîr*) à élève (*shâguerd*)

Outre l'aspect individuel de la quête mystique et ses mystères, l'histoire du Sheikh San'ân évoque également des éléments essentiels concernant la relation de maître à élève. Comme 'Attâr le souligne lui-même dans *Le langage des oiseaux*, la réalisation spirituelle ne peut être atteinte sans l'aide d'un maître: ainsi, la Huppe est choisie par les oiseaux afin de les guider et leur éviter de tomber dans les nombreux écueils de la Voie. Cependant, cette relation est régie par certaines conditions essentielles.

Dans ce récit, l'un des secrets de la relation de maître (*pîr*) à élève (*shâguerd*) est dévoilé par l'ami du Sheikh que ses disciples rencontrent sur le chemin du retour à La Mecque: le principe d'obéissance absolue (*itâ'a*) et de l'abandon total de la volonté (*taslim*), contribuant à la progressive disparition du moi égoïste empêchant le *sâlik* de saisir l'unité profonde existant entre le créé et le Créateur. La loyauté de l'élève envers son maître doit ainsi demeurer un principe absolu même dans les pires épreuves.

Dans d'autres versions de l'histoire, certains disciples décident de revenir auprès de leur Sheikh et de le suivre jusqu'au bout, en se ceignant le *zonnâr* et en élevant à leur tour des pourceaux. En voyant ses élèves dans une telle condition, le Sheikh "revient à lui-même" et est sauvé; l'épreuve n'ayant ultimement servi qu'à mettre à l'épreuve leur fidélité et la réalité de leur dévouement. Ici, les pourceaux symbolisent l'âme incitatrice au mal (*al-Nafs al-Ammâra*); la "délivrance" du Sheikh alors même qu'il garde les pourceaux symbolise la victoire ultime sur son égo, tout voile entre lui et Dieu étant désormais levé. Cette variante révèle aussi la présence d'une sagesse divine (*hikma*) se manifestant dans chaque épreuve, à condition que le pèlerin ne se laisse pas tromper par les apparences et laisse peu à peu se manifester à lui son sens profond.

> L'Imâm a dans le chiisme une dimension essentielle en tant que forme épiphanique de l'amour divin et de la "Face de Dieu" manifestée à l'homme; l'amour pour l'Imam (*walâya*) étant la seule clé de l'accès au divin et au sens profond des Révélations divines.

Cette dimension du récit fait écho à la rencontre de Moïse et de Khezr évoquée dans le Coran[19], qui révèle l'infinie complexité des lois régissant le monde créé; ces dernières échappant parfois à notre compréhension et aux notions même de bien et de mal transmises aux hommes par l'intermédiaire des prophètes. Le personnage de Khezr dévoile ainsi à Moïse qu'au-delà des lois révélées en

fonction des capacités de compréhension humaine par essence limitées, il existe un autre système de causes et d'influences aux dimensions insondables. Cela ne signifie bien évidemment pas que chacun peut dès lors s'octroyer le droit de commettre des injustices au nom de vérités plus hautes, qui ne demeurent accessibles qu'à Dieu et à quelques "élus" tels que Khezr, mais doit amener le croyant à réfléchir sur la complexité du système de la Création, dont l'essence profonde échappe à l'entendement humain.

La religion comme idole

'Attâr fustige également les "*khergheh poushân*" c'est-à-dire ceux qui portent la *khergheh* ("*khirqa*" en arabe), habit soufi souvent fait de laine, souvent porté en signe d'appartenance à telle ou telle confrérie mystique et parfois pour marquer un éminent statut spirituel fondé sur une pauvreté absolue. Cependant, cet habit symbolise ici la centralité de l'égo, la fierté et l'autosatisfaction pouvant naître de ce signe extérieur, et qui provoque finalement le déclin spirituel progressif du pèlerin aveuglé par son orgueil. Au travers du personnage de l'ascète, 'Attâr met ainsi son lecteur en garde sur le fait que toute chose, jusqu'à la religion même, peut potentiellement devenir une idole pour peu qu'elle soit considérée comme une fin en soi et qu'elle se transforme en source de fierté et d'arrogance au lieu d'enseigner l'humilité et le détachement. La voie spirituelle est essentiellement intérieure (*bâteni*) et se passe de tous signes extérieurs.[20]

La religion et ses obligations trouvent au contraire tout leur sens lorsqu'elles sont perçues non pas comme un but en soi et un moyen d'accéder à un haut rang spirituel, mais uniquement comme un moyen de se rapprocher de Dieu. Les supplications des disciples et la réponse divine aboutissant à la délivrance du Sheikh soulignent ainsi l'importance centrale de la prière qui, si elle est sincère, sera exaucée: "*Par l'effet des supplications de cette troupe d'hommes sincères, une pénible agitation se fit sentir dans le ciel; les anges et les saints, habillés de vert sur les hauteurs et dans les vallées du ciel, se revêtirent tous de vêtements de deuil. A la fin, la flèche de la prière parvint à son but.*"[21]

En choisissant d'évoquer le récit du Sheikh San'ân dès les premiers chapitres de son épopée mystique, 'Attâr vise à enseigner l'importance de la voie de l'amour, considérée comme le moyen ultime d'accéder au terme du voyage et à la face divine telle qu'elle s'est manifestée à l'homme, étant donné que "le semblable ne peut être connu que par le semblable".[22] Cette histoire révèle également la fragilité de l'homme et sa propension perpétuelle à la chute; les décennies d'adoration et d'ascèse d'un grand mystique étant réduites à néant par la simple vision d'un visage féminin – même si, comme nous l'avons évoqué, la chute peut se transformer en moyen de rédemption et permettre l'ascension ultime.

Nous retrouvons ici l'importance de la notion de douleur, thème central de l'œuvre de 'Attâr, et élément essentiel de l'approfondissement de la quête spirituelle. Cette douleur qui est essentiellement psychique et spirituelle, n'est en réalité que la nostalgie de la séparation du mystique de sa patrie originelle.[23] La souffrance "réveille" l'homme à lui-même et à ses origines tout en l'incitant à la réflexion, car c'est avant tout l'âme et la pensée qui sont l'objet de ce grand voyage, et non le corps. Cette douleur l'incitera à ne plus se satisfaire des apparences évanescentes du monde et à commencer le pèlerinage de toute une vie sur le difficile chemin conduisant à la Vérité éternelle. Comme la Huppe l'annonce au début du récit: "*Un atome d'amour est préférable à tout ce qui existe entre les horizons, et un atome de ses peines vaut mieux que l'amour heureux de tous les amants. L'amour est la moelle des êtres; mais il n'existe pas sans douleur réelle. Quiconque a le pied ferme dans l'amour renonce à la fois à la religion et à l'incrédulité. L'amour t'ouvrira la porte de la pauvreté* spirituelle*, et la pauvreté te montrera le chemin de l'incrédulité. Quant il ne te restera plus ni incrédulité ni religion, ton corps et ton âme disparaîtront; tu seras digne de ces mystères*..."[24] ■

Bibliographie

- 'Attâr, Farîd-ud-Din, *Le langage des oiseaux*, Traduit du persan par Garcin de Tassy, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, 1996.
- Corbin, Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques, III- Les fidèles d'amour, Shî'isme et soufisme*, Gallimard, 1972.
- Field, Claud, *Mystics and Saints of Islam*, Project Gutenberg Ebook. Edition originale: Francis Griffiths, Londres, 1910.
- Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Verdier Poche, 2006.
- Zarrinkoub, Abdolhossein, *Persian Sufism in its historical background,* Iranian Studies III, 1970.

---

1. Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Verdier Poche, 2006, p. 320.
2. "*Tarsâ*" signifie "chrétien" en persan.
3. Prononciation persane: *Mantegh-ot-Tayr*
4. Dans certains manuscrits, "Sheikh Sam'ân" (شیخ سمعان).
5. Farîd-ud-Din 'Attâr, *Le langage des oiseaux*, Traduit du persan par Garcin de Tassy, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, 1996, p. 83.
6. Zarrinkoub, Abdolhossein, *Persian Sufism in its historical background,* Iranian Studies III, 1970.
7. هم عمل هم علم با هم یار داشت
هم عیان هم کشف هم اسرار داشت
8. Farîd-ud-Din 'Attâr, *Le langage des oiseaux*, Traduit du persan par Garcin de Tassy, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, 1996, p. 90.
9. Ceinture des chrétiens marquant leur appartenance au christianisme.
10. Farîd-ud-Din 'Attâr, *Le langage des oiseaux*, Traduit du persan par Garcin de Tassy, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, 1996, p. 107.
11. *Ibid*., p. 109.
12. *Ibid*.
13. *Ibid*., p. 103.
14. Corbin, Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques, III- Les fidèles d'amour, Shî'isme et soufisme*, Gallimard, 1972, p. 102.
15. "*Et quand ton Seigneur tira une descendance des reins des fils d'Adam et les fit témoigner sur eux-mêmes: "Ne suis-je pas votre Seigneur?" 17. Ils répondirent: "Mais si, nous en témoignons…" Afin que vous ne disiez point, au Jour de la Résurrection: "Vraiment, nous n'y avons pas fait attention.*", Sourate "Al-A'râf, 172.
16. Corbin, Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques, III- Les fidèles d'amour, Shî'isme et soufisme*, Gallimard, 1972, p. 116. 19. Cette expérience ne doit cependant pas être recherchée par le pèlerin lui-même, étant donné l'extrême difficulté à ne pas sombrer dans un simple amour charnel et à s'éloigner in fine de son but. L'expérience de l'amour humain peu à peu sublimé en amour divin est une Epreuve qui se doit donc d'être guidée par une attention et grâce (*'inaya*) divines particulières, sous peine de ne conduire qu'à la perte de son sujet.
17. Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Verdier Poche, 2006, p. 320.
18. Selon certaines traditions, la consubstantialité existant entre le cœur du croyant sincère et le corps de l'imâm permet ultimement la "vision par le cœur" (*al-ro'ya bil-qalb*) de l'Etre divin. A ce propos, voir Corbin, Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques, I – Le shî'isme duodécimain*, Gallimard, 1971 et Amir-Moezzi, Mohammad Ali, *Le guide divin dans le shî'isme originel, Aux sources de l'ésotérisme en Islam*, Verdier, 1992.
19. Coran, sourate "Al-Kahf", versets 65-82.
20. C'est-à-dire de signes créés par l'homme, dont la *khirqa* est ici le symbole par excellence, à ne pas confondre avec les obligations divines révélées par les prophètes, telles que la prière, le jeune…
21. Farîd-ud-Din 'Attâr, *Le langage des oiseaux*, Traduit du persan par Garcin de Tassy, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, 1996, p. 102.
22. Dans le récit de 'Attâr, le Sheikh San'ân correspond à la "vallée de l'amour" (*vâdi-e 'eshq*), l'une des étapes de la quête mystique.
23. Nous retrouvons ce motif chez de nombreux mystiques, notamment Mowlânâ avec le *ney* chantant les douleurs de la séparation, ainsi que chez Sohrawardi avec le motif de l'exilé et des notions d'exil occidental et d'Orient mystique.
24. Farîd-ud-Din 'Attâr, *Le langage des oiseaux*, Traduit du persan par Garcin de Tassy, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, 1996, p. 84.

Le Mémorial des Saints (*Tadhkirat al-Owliâ'*)
Le Soufisme: de l'Ivresse à la Sobriété

Hodâ Sadough

Pendant des siècles, *Le Mémorial des Saints* (تذکره الاولیاء) de Farid ad-Din 'Attâr (1142-1230) a joui d'une réputation sans précédent parmi les Perses. Cette légende dorée musulmane du XIIIe siècle retrace les paroles et les prodiges de célèbres soufis. Le contenu de cet ouvrage ne se limite guère à la littérature mystique perse mais inclut également certains aspects de la littérature mystique turque. Cet œuvre offre un aperçu exhaustif du développement intellectuel et spirituel de la mystique musulmane mais ne peut pour autant être considéré comme une source historique fiable des faits concernant le développement du soufisme dans le monde islamique oriental. Il est de fait plus prudent de le concevoir comme une source valable pour la compréhension du rapport entre la narration islamique médiévale et le rôle du soufisme et surtout des récits hagiographiques dans l'éducation spirituelle, culturelle et morale au sein de la population iranienne d'avant et après l'invasion mongole au XIIIe siècle.



Lorsque l'on aborde la tradition du soufisme dans le *Mémorial des Saints*, on évoque souvent deux tendances principales observées dans le domaine de l'hagiographie soufie: la première tend à concevoir les saints comme faisant autorité dans les domaines de l'éthique et de la spiritualité. Les paroles des saints sont ainsi considérées comme une extension du rôle des *hadiths* du prophète Mohammad qui étaient la source principale de toute formation éthique et spirituelle.

Les prédécesseurs de 'Attâr tels que Al-Sulami (412-1021) et Al-Qushayri (465-1075) organisaient leurs hagiographies selon le modèle du recueil des *hadiths* du prophète. A chaque anecdote était annexé le détail de la chaîne des témoins ou des personnes l'ayant transmise oralement. Ce procédé fut très importent dans le développement du soufisme car les croyances et les pratiques de cette tradition étaient ainsi renvoyées et associées à la source indiscutable de la tradition islamique comprenant les paroles et les pratiques du Prophète, des douze Imâms, des

quatre califes reconnus par le sunnisme et enfin les compagnons du prophète.

La deuxième tendance, celle dans laquelle s'inscrit 'Attâr, est davantage axée sur une approche littéraire qui tend à faire de la biographie des saints des récits à la fois édifiants et divertissants. Loin de chercher à retracer la lignée et la biographie précise de certains saints, entreprise déjà accomplie par ses prédécesseurs, 'Attâr souhaitait plutôt de mettre en valeur leurs qualités et leurs prodiges en exposant certains événements significatifs de leur vie sous forme d'une narration marquant les esprits.

Le style animé et l'ironie des récits montrent que 'Attâr cherchait principalement à relater ses contes de manière à captiver la classe populaire de son temps ainsi qu'à attirer leur attention sur la vie de ces saints.

La notion de miracle ou de prodige (*karâma*) occupe une place importante dans *Le Mémorial des Saints*. Le pouvoir miraculeux et les prodiges accomplis par des saints constituent ainsi l'objet d'un grand nombre de récits et crée un état d'esprit dans lequel les lecteurs sont sujets à une influence spirituelle. 'Attâr semblerait ici avoir eu pour but d'élaborer un guide pour l'édification des masses, ce qui semble être confirmé par le style de cet ouvrage qui s'adresse plus particulièrement à la couche populaire qu'à l'élite de l'époque.

L'accès à la spiritualité de l'islam peut se réaliser par diverses voies. Depuis son apparition, le soufisme a déployé deux approches différentes voire contradictoires en ce qui concerne la quête ultime de la *ma'rifa* (la connaissance accordée par Dieu opposée à la connaissance acquise par l'effort individuel et spéculatif): on peut ainsi distinguer le soufisme dit "sobre" de la mystique dite "de l'ivresse". Selon Al-Qusayri, la sobriété (*sahv*) est le retour de l'individu à son état de conscience individuelle après son extinction en Dieu, l'ivresse étant une forme d'absence à soi-même et à son "moi" individuel.[1]

Mansour al-Hallâj et Junayd al-Baghdâdi sont respectivement les prototypes de la mystique extatique de l'ivresse et du soufisme sobre. A l'instar de Hallâj, Bâyazid Bastâmi est également une figure importante de la mystique de l'ivresse. La présentation de la vie et des actes de ces trois piliers du soufisme occupent une place importante dans le *Mémorial des Saints*. Dans cet ouvrage, 'Attâr met ainsi en évidence ces deux "voies" du soufisme qui, à l'époque de la composition de son œuvre, s'étaient largement répandues. 'Attâr aspire à la fois à célébrer la mystique de l'ivresse ainsi que ses inspirateurs tout en bordant également ses rapports avec la loi et la jurisprudence islamiques, ainsi que d'autres sciences traditionnelles de l'islam.

Loin de chercher à retracer la lignée et la biographie précise de certains saints, entreprise déjà accomplie par ses prédécesseurs, 'Attâr souhaitait plutôt de mettre en valeur leurs qualités et leur prodiges en exposant certains événements significatifs de leur vie sous forme d'une narration marquant les esprits.

Junayd al-Baghdâdi

Abou al-Qâsim al-Junayd al-Baghdâdi est l'un des personnages les plus influents de la tradition soufie. Son nom apparaît de façon récurrente dans les hagiographies soufies où il est cité soit comme

transmetteur d'anecdotes soit comme figure emblématique du soufisme. Cependant, 'Attâr semble lui réserver un rang inférieur à celui de Hallâj, sous-entendant sa préférence pour la mystique de l'ivresse par rapport à la mystique "sobre". Cet aspect apparaît notamment dans une anecdote relatant une querelle entre Junayd et un adepte de la mystique extatique sur les concepts fondamentaux du soufisme, et qui s'achève finalement en faveur de ce dernier.

Dans le *Mémorial des Saints*, Junayd est le narrateur à la première personne des cinq événements importants de la vie de Sari Saqati. Sari, oncle maternel et maître de Junayd, est considéré comme le fondateur de l'école soufie de Bagdad qui s'est largement distinguée des autres écoles (notamment celles de la Syrie et du Khorâssân) par son insistance sur la notion de l'unicité divine (*tawhid*). Dans l'épisode consacré à la sentence de Sari Saqati, Junayd rapporte:

Alors que Junayd énumère plusieurs définitions lexiques du terme "*mahabba*" qui n'est qu'une vaine tentative de définir un mot par d'autres mots, Sari fait connaître l'essence de l'amour, à travers le miracle de la résistance de sa peau. Junayd conçoit la conception de l'amour au sens intellectuel tandis que pour Sari, il s'agit avant tout d'une expérience indicible de l'âme.

"*Sari Saqati abandonna tout son bien aux derviches et aux pauvres pour plaire au Seigneur très Haut et, se consacrant entièrement aux œuvres de piété et vivant dans une grande austérité, il servit Dieu. Durant quatre-vingt-dix-huit ans jamais il n'appuya ses reins contre terre, excepté lorsqu'il était malade et couché. Quarante ans de suite, son cœur désira le miel sans qu'il consentît à satisfaire ce désir charnel*."[2]

Une autre anecdote rapportée par Junayd nous permet de mieux délimiter les limites de la mystique sobre par rapport à la mystique de l'ivresse. Il s'agit d'une discussion entre Sari et Junayd sur le sujet de l'amour:

"*Junayd raconte qu'un jour Sari l'avait interrogé sur l'amour (*mahabba*). Il avait répondu: "Certains disent que c'est un accord (*mouwâfaqa*), d'autres pensent que c'est un asservissement (*isâra*) et beaucoup d'autres l'ont définit autrement." Sari saisit alors la peau de sa main et tenta de l'arracher sans succès. Sari dit alors: "L'amour, c'est la force qui attache cette peau asséchée à ma main. Il s'évanouit aussitôt et son visage pâlit.*"

Alors que Junayd énumère plusieurs définitions lexiques du terme "*mahabba*" qui n'est qu'une vaine tentative de définir un mot par d'autres mots, Sari fait connaître l'essence de l'amour, à travers le miracle de la résistance de sa peau. Junayd conçoit la conception de l'amour au sens intellectuel tandis que pour Sari, il s'agit avant tout d'une expérience indicible de l'âme.

Les mémoires de Junayd peuvent être conçus comme une source de référence de valeur de la mystique sobre. Son approche mystique se reflète non seulement dans le contenu de sa narration, mais aussi par l'ensemble des maximes concernant les notions fondamentales du soufisme et de l'islam en général qu'il présente. Le *Mémorial des Saints* semble confirmer cet aspect en indiquant que Junayd était la source de nombreux adages.

Interrogé par Hallâj sur la sobriété et l'ivresse, Junayd aborde directement ce thème en répondant: "*O fils de Mansour! Tu as tort. Il n'existe pas de désaccord*

entre la sobriété et l'ivresse car la sobriété n'est qu'un mode d'expression de la purification de l'esprit par Dieu."

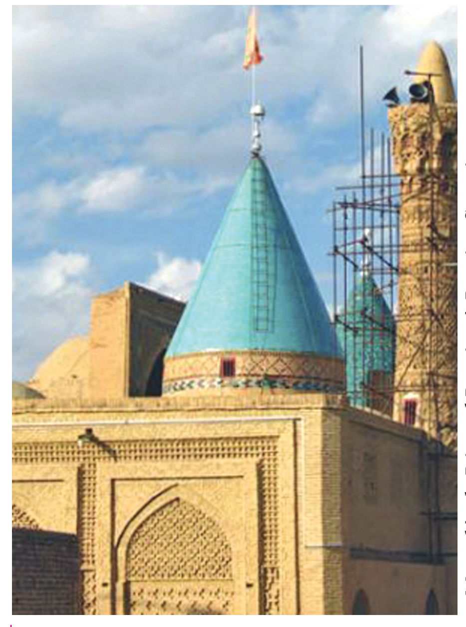
A la fin de ce dialogue, Junayd critique sévèrement Hallâj: "*Tes propos ne sont que balivernes et énoncés insignifiants*."[3]

Bâyazid: symbole de la mystique ivre

Le récit consacré à la vie d'Abou Yazid al-Bastâmi est le plus long du *Mémorial des Saints*. Outre les événements miraculeux et les discours extatiques qu'il relate, le *Mémorial des Saints* fait un récit détaillé de l'ascension mystique de Bâyazid. L'introduction qui lui est consacré l'élève à un rang bien plus élevé que celui des autres personnages du livre.

"*C'était un grand docteur dont l'ascèse et les miracles dépassaient toutes les limites. N'ayant pas son pareil dans la doctrine, il s'était laissé embrasser par le feu de l'amour divin. Dans la science de la vie spirituelle, il était accompli et défiait toute rivalité, à tel point que Sheikh Junayd disait de lui: "Bâyazid, au milieu de nous, est comme Djibrâ'il (Gabriel), sur lui soit le salut, au milieu des anges*."[4]

La mystique ivre de la tradition soufie est marquée par des paroles et pratiques qui peuvent paraître aux non-initiés comme blâmables et même blasphématoires. Bâyazid, adorateur ivre de Dieu, est l'exemple par excellence des vertus fondamentales du soufisme telles que la compassion, l'humilité, la gratitude et l'adoration. Dans le *Mémorial des Saints*, l'intensité avec laquelle il est décrit est telle qu'elle en éclipse presque le mysticisme et la sobriété de Junayd. ■



Mausolée de Bâyazid Bastâmi à Bastâm, Semnân

'Attâr aspire à la fois à célébrer la mystique de l'ivresse ainsi que ses inspirateurs tout en bordant également ses rapports avec la loi et la jurisprudence islamiques, ainsi que d'autres sciences traditionnelles de l'islam.

1. Al-Qusayri, *Tarjomeh-ye Resâleh-ye Qusayriyeh*, ed. B. Furuzanfar, 1967, p. 112.
2. 'Attâr, Farid ad-Din, *Le Mémorial des Saints,* traduction française, Seuil, 1976, p. 239.
3. 'Attâr, Farid ad-Din, *Tadhkirat al-Owliâ'*, M. Isti'lâmi, ed. Zavvâr, Téhéran, 2005 (1383), pp. 369-370.
4. 'Attâr, Farid ad-Din, *Le Mémorial des Saints,* traduction française, Seuil, 1976, pp. 154-155.

Bibliographie:

- Al-Qusayri, *Tarjomeh-ye Resâleh-ye Qusayriyeh*, ed. B. Furuzanfar, 1967.
- 'Attâr, Farid ad-Din, *Le Mémorial des Saints,* traduction française, Seuil, 1976.
- 'Attâr, Farid ad-Din, *Tadhkirat al-Owliâ'*, M. Isti'lâmi, ed. Zavvâr, Téhéran, 2005 (1383).
- Stuart, Harry N., "Sufism, Godliness and Popular Islamic Storytelling in Farid al-Din Attar's *Tadkiraty'l awlia*", Ch. 3: Drunken v.s Sober Sufism: Junayd and Bayazid as Archetypes in *Tadkiratu'l awlia*, Dissertation for the degree of PhD of philosophy, University of California, Berkeley, 2007

'Attâr, vu de l'Occident

Elodie Bernard

Différentes traductions des œuvres de Farid ad-Din 'Attâr ont fait date en Occident, propageant notamment parmi les adeptes du romantisme, les idées du poète. Le *Pand-Namêh* (ou *Recueil de Conseils*) est traduit en Occident dès le début du XIXe siècle par Sylvestre de Sacy. Sous le Second Empire, plus exactement en 1863, paraît en France la première traduction de *Mantiq at-Tayr* (*La Conférence des Oiseaux*), par l'orientaliste Garcin de Tassy et, à la fin du siècle, celle du *Tadhkirat al-Owliâ* (ou *Le Mémorial des Saints*), rédigée en deux volumes par Pavet de Courteille. Parmi les études réalisées sur 'Attâr par des spécialistes en Occident, le livre de Helmutt Ritter, intitulé *Océan de l'âme*[1] et datant de 1955, est devenu incontournable pour tous ceux qui s'intéressent au sujet, qu'ils soient néophytes désireux de connaître la mystique musulmane ou islamologues de premier rang. A partir des quatre poèmes didactiques du poète persan, ce spécialiste de théologie musulmane[2] conduit sa réflexion sur l'ensemble des grands thèmes qui constituent la spiritualité et l'éthique musulmanes. Plus récemment, le livre intitulé *Attar and the Persian Sufi Tradition. The Art of Spiritual Flight* et dirigé par Leonard Lewisohn et Christopher Shackle rassemble nombre de réflexions organisées en quinze contributions, fruits d'un colloque international organisé à Londres en 2002.

Loin d'être exhaustif, cet article entend donner quelques pistes de réflexion menées par des chercheurs non iraniens sur les principales œuvres de 'Attâr, les thèmes et les procédés littéraires dont il use ainsi que son positionnement dans la tradition soufie persane.

Le Vol des Oiseaux ou l'ascension spirituelle des pèlerins

«*Celui qui* entre *dans la vallée de l'étonnement* entre *à chaque instant dans une douleur telle qu'elle suffirait à affliger cent mondes*.» (*La Conférence des Oiseaux* – p. 276, Albin Michel)

En relatant l'ascension spirituelle de pèlerins dans *La Conférence des Oiseaux* tout comme dans *Le Livre de l'Epreuve,* 'Attâr révèle le but ultime de sa mystique. Par les obstacles rencontrés en chemin, le pèlerin parvient à une double constatation: celle du mystère de l'affaissement de tant d'Hommes dans l'ignorance, et celle de sa propre stupéfaction devant sa vision de la réalité. «*Le Pèlerin éperdu, interdit et stupéfait, vit cent univers, océans sur océans, en ébullition; chaque atome est en quête de Dieu, tous engloutis dans son tourbillon.*»[3] La douleur a dans les textes de 'Attâr une vocation didactique, pleinement révélée dans la sixième vallée de *La Conférence des Oiseaux*. L'auteur la qualifie de don: «*J'ignore quels étaient ces hommes qui pas un instant n'avaient de repos! Mais je sais que si tu éprouvais leur tourment, fût-ce une seconde, ta douleur jusqu'à la fin des temps serait sans remède. Leur douleur n'est pas acquise, elle était un don*.»[4] Lucian Stone, philosophe spécialiste du soufisme iranien, tend à démontrer dans son article intitulé «Blessed Perplexity: the Topos of Hayrat in Attar's *Mantiq at-Tayr*»[5] que l'état de perplexité qui qualifie la sixième vallée est essentiel pour comprendre le point crucial de l'initiation des pèlerins et par là, de la vision mystique de 'Attâr. Cette étape intervient, pour le chercheur d'Absolu et selon 'Attâr, après celle de l'Unicité (*tawhid*) et avant celle du dénuement et de la mort qui est l'Annihilation suivie de la Surexistence (*fanâ va baqâ*) et qui correspond à l'abandon progressif de l'intellect.

Dans la vallée de l'étonnement, le pèlerin (*salêk*) se situe dans deux états entre lesquels il doit trouver un équilibre. Ceux-ci se traduisent par deux notions contradictoires: l'état de crainte (*khowf*) et l'état d'espérance (*rajâ'*) ou encore l'état de contradiction (*qabz*) et l'état d'ouverture et d'expansion (*bast*).[6] Finalement, face au miroir tendu par le roi Simorgh, le pèlerin découvre que ce qu'il avait cherché jusqu'à

maintenant n'était en réalité qu'en lui-même. Ainsi le voyage ascendant vers l'Aimé devient-il descendant en soi-même. L'âme est dès lors présentée comme la genèse de la cosmogonie mystique.

Dans l'article intitulé «Without Us, From Us We're Safe: Self and Selflessness in the Diwân of Attar»[7], Leili Anvar-Chenderoff revient plus précisément sur le thème du soi et de l'absence de soi dans les *ghazals* de 'Attâr, de l'annihilation par l'Aimé ou de l'auto-annihilation de l'amant, des paradoxes de l'identité et de la perte de soi, et de la fonction cathartique et maïeutique des images.

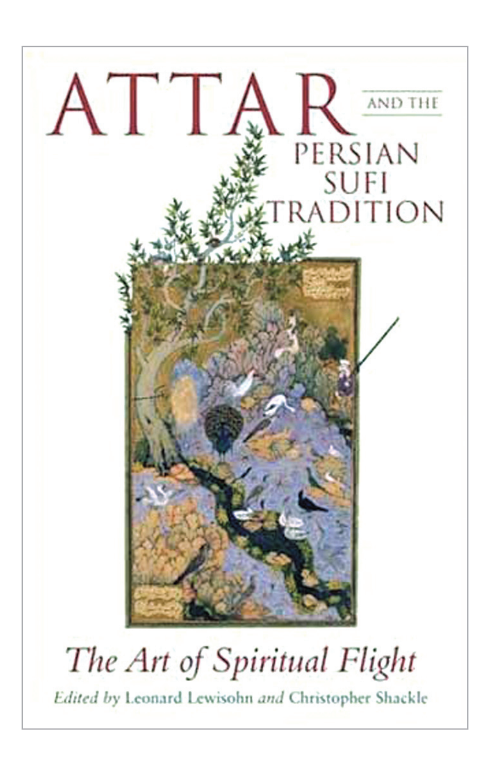
La passion selon 'Attâr

«Deux séries de prosternations suffisent en amour, mais l'ablution doit être faite dans le sang.» (*Le Mémorial des Saints*, 'Attâr)

L'orientaliste Louis Massignon a été séduit par l'authenticité de l'expression poétique de 'Attâr qui le mit «*en contact d'un réel – ce réel plus réel que la réalité – libérateur, l'appelant vers autre chose.*» L'éminent professeur du Collège de France avoue une admiration esthétique pour les textes mystiques qui sont «*comme un harpon destiné à tirer l'âme à Dieu.*» «*Sans ce travail de la méditation artistique, de l'imagination créatrice, nous ne pouvons pas comprendre*» et rejoindre ce quelque chose d'immortel qui existe dans le monde. Mais outre l'aspect poétique de son œuvre, c'est surtout la perspective hallâgienne qui intéressa Massignon dès 1906 et dont il fit son sujet de thèse. Hallâj est mort crucifié par la cour abbasside de Bagdad en 955 pour avoir témoigné de l'amour de réciprocité entre Dieu et l'Homme. 'Attâr situe Hallâj dans la perspective de l'amour vainqueur au Jugement: «*Face à la loi islamique qui l'a fait mourir, pour qui il a voulu mourir et qu'il transcende, il est le Saint martyrisé, substitué au Prophète législateur qu'il parachève et dépasse: il est le héros de la fin du monde.*»[8] «*Le thème de la décapitation est le symbole de cette mort par amour qui divine.*» (*Passion II*, p 382, Massignon)

> L'orientaliste Louis Massignon a été séduit par l'authenticité de l'expression poétique de 'Attâr qui le mit *«en contact d'un réel – ce réel plus réel que la réalité – libérateur, l'appelant vers autre chose.»*

L'œuvre littéraire de 'Attâr contribua incontestablement à faire de la sentence à l'encontre de Hallâj un des leitmotivs les plus célèbres de la poétique musulmane iranienne. «*'Attâr dans sa grande épopée hallagienne, donne sa*





Simorgh, miniature persane, date et auteur inconnus

forme définitive à la sainteté musulmane de Hallâj, consommée dans un sacrifice guerrier, militaire comme mâle. […] Attâr montre avec quelle véhémence passionnée cet amant audacieux «a joué de sa tête» pour conquérir le joyau de la Beauté divine de haute lutte; ce combattant héroïque que Dieu finit par tuer au combat singulier, à la guerre sainte, s'enduit le visage, avec le sang qui coule de ses membres mutilés pour ne pas sembler pâlir. Et le cri suprême «Je suis la vérité» qu'il a proféré, se répand hors de lui avec son sang qui coule, ruisselle sur le monde où tous les éléments libérés se déchaînent et entrent en tumulte, déchire le voile des idées, ressuscite les morts et «cadre l'univers» (Coran, CI, 4) comme à la venue du Jugement dernier…» (*Parole donnée*, Massignon – p. 92-93)

> Pour deux de ses grandes épopées, 'Attâr s'est inspiré de deux *hadiths* qui portent sur la biographie du prophète Mohammad: le *hadith ash-shafâ'a* (dans le rapport à l'intercession) et le *hadith al-mi'râdj* (celui sur l'ascension).

Les structures héritées du Coran dans l'œuvre de 'Attâr

Dans l'étude intitulée «Some Remarks on Forms and Functions of Repetitive Structures in the Epic Poetry of Attar»[9], Johann Christoph Bürgel démontre, par l'analyse du conte de Marhuma, comment les structures répétitives héritées du Coran et des hadiths peuvent nous éclairer sur l'œuvre elle-même. Pour deux de ses

grandes épopées, 'Attâr s'est inspiré de deux *hadiths* qui portent sur la biographie du prophète Mohammad: le *hadith ash-shafâ'a* (dans le rapport à l'intercession) et le *hadith al-mi'râdj* (celui sur l'ascension). Dans le premier cas, comme dans le modèle, c'est avec le prophète Mohammad que l'impasse trouve son issue: s'abstenant de lui livrer une réponse confuse, le Prophète invite le pèlerin à se référer à son for intérieur. Et c'est en lui-même que le voyageur trouvera ce qu'il avait auparavant cherché ailleurs. Dans le second cas, l'épopée *Mantiq at-Tayr* est présentée comme une substructure du hadith puisque le voyage des oiseaux, la traversée des vallées, remontent au *mi'râdj*, c'est-à-dire à l'ascension du Prophète. Brügel constate dans ces deux épopées une structure répétitive d'une fonction similaire dont résulte l'évolution narrative et qu'il qualifie de dynamique progressive.

L'œuvre de 'Attâr, une hagiographie par excellence?

L'hagiographie est la science qui concerne le récit de la vie des saints. A travers la vie et les paroles des Saints, il s'agit d'exposer à des fins didactiques une doctrine mystique de la vie. Dans «Le genre hagiographique à travers la *Tadhkirat al-Owliâ* de 'Attâr»[10], Leili Anvar-Chenderoff part des difficultés rencontrées lorsque l'on veut «rendre compte par des faits et des mots de ce qui, par définition, se pose comme étant inaccessible par la parole et par une approche factuelle.» Au XIIe siècle, à l'époque où 'Attâr rédige le *Tadhkirat al-Owliâ*, il existe une tradition hagiographique et une doctrine soufie bien établie (qui ont débuté parallèlement dès le IIe siècle de l'islam) dont les guides se trouvent être les *Owliâ*, présents dans l'œuvre de 'Attâr, lui-même préoccupé par la compréhension et la transmission des expériences spirituelles des saints. Mais 'Attâr est davantage un poète qu'un maître soufi et c'est en cela que son œuvre est singulière. Par une présentation littéraire de la parole des saints, il entend toucher l'âme du lecteur. «*L'exemplarité des vies de saints peut apparaitre comme une mise à distance alors que l'œuvre de 'Attâr fonctionne comme une «mise*

Le guide (*pir*) est considéré, selon 'Attâr, non comme une nécessité mais plutôt comme une présence cosmique qui permettrait de préserver l'ordre du monde.

en présence», seule façon de faire vivre une expérience hors du commun.» Le guide (*pir*) est considéré, selon 'Attâr, non comme une nécessité mais plutôt comme une présence cosmique qui permettrait de préserver l'ordre du monde. *Mathnavi* en prose (c'est-à-dire une épopée spirituelle écrite dans un langage poétique) ou hagiographe en vers, la *Tadhkirat al-Owliâ* de 'Attâr est l'œuvre de référence dans l'étude de Leili Anvar-Chenderoff qui montre en quoi l'hagiographie, comme genre littéraire, participe du paradoxe qui est au cœur même de la littérature mystique et s'en nourrit à plusieurs titres.[11] ■

---

1. Helmutt Ritter, *Das Mer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin 'Attar.* Leyde, EJ Brill, 1955.
2. On lui doit également l'édition critique de l'œuvre fondamentale d'al-Ash'arî sur les sectes de l'islam.
3. 'Attâr. *Le Livre de l'Epreuve.*
4. 'Attâr. *Le Livre de l'Epreuve.*
5. Inclus dans le livre *"Attar and the Persian Sufi Tradition; The Art of spiritual Flight"* sous la direction de Lewisohn, Leonard et Shackle, Christopher.
6. Reza Feiz «Le merveilleux et paradoxal voyage de 'Attâr à travers Le Livre de l'Epreuve.»
7. Inclus dans le livre *«Attar and the Persian Sufi Tradition; The Art of Spiritual Flight"* sous la direction de Lewisohn, Leonard et Shackle, Christopher.
8. Jacques Keryell, *Jardin Donné, Louis Massignon à la recherche de l'Absolu.* Paris, Editions Saint Paul, 1987.
9. Inclus dans le livre *«Attar and the Persian Sufi Tradition; The Art of Spiritual Flight"* sous la direction de Lewisohn, Leonard et Shackle, Christopher.
10. Article inclus dans «*Saints Orientaux*». Paris, 1995.
11. Voir également Anne-Marie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*. University North Carolina Press, 1975.



De l’Orient du cœur à l’Occident de la raison

Rouhollah Hosseini
Université de Téhéran

I.

Le monde du dernier ouvrage (le seul en prose) de Farid ad-Din 'Attâr, *Le Mémorial des Saints*, écrit en 617 de l’Hégire lunaire, est celui des merveilles et des impossibles, le monde imaginaire des hommes d’élite, ces «*Amis de Dieu*» qui ne cessent de faire des miracles, de faire parler les morts, les arbres, les murs et les cimetières, tous afin d’extirper des cœurs humains l’amour du monde terrestre. Ce dernier ne mérite pas d’être l’habitation de l’homme; il est *«la boutique de Satan»*, à laquelle il ne faut rien voler, sinon «*il te suivra et le reprendra*». Dâvud Tayi, lisons-nous dans le livre, possédait une grande maison, dont les chambres tombaient en ruines l’une après l’autre. Il ne faisait que changer de chambre: «*Pourquoi, lui demanda-t-on, tu ne restaures pas la maison? Car, répondit-il, j’ai promis à Dieu, le Très-Haut, de ne pas restaurer le monde*». Le monde et ses biens, même s’ils sont de Dieu, font part de la distance, de la séparation d’avec le Seigneur. Dans *La lumière des sciences*, Kharraghâni écrit: «*L’exemple de l'Arif est l’exemple de l’oiseau qui, parti de son nid pour chercher vainement de la nourriture, entend maintenant retrouver son nid, lequel est perdu, le laissant égaré; il recherche sa maison qu’il ne retrouve plus*.»[1]

Dans ce monde de merveilles, le chien que l’on vient de chasser prend ainsi la parole: «*Bravo maître! Tu recherches des invités, et quand on arrive tu nous renvoies?*» Et le loup affamé renonce à dévorer le pieux qui fait sa prière; un autre Ami de Dieu fait changer le désert en or; un scorpion entre au service de Hallâj pour douze années pleines en tournant autour de lui, tandis qu’ailleurs c’est la Ka'aba qui tourne autour d’un pèlerin. La neige ou la pluie qui tombent du ciel de cet univers ne sont que l’amour, le même qui rend légère la charge d’un chameau en la faisant marcher au-dessus de lui, et qui fait surgir de l’eau en plein milieu du désert. Le livre cherche à nous initier au monde idéal des sens cachés, celui des cœurs en fleur et des âmes en flamme. Il nous parle de la croyance des cœurs simples, ceux qui sont à l’écart des arguments de la raison.[2] Cette dernière ne peut en rien conduire à la vraie connaissance, qui appartient exclusivement au cœur. Ce n’est que par là que nous pourrions être conduire au mystère de l’être qui se trouve pleinement dans l’amour de Dieu. *Le Mémorial des Saints*, regorge d'amour divin. «*Et-tu l’ennemie du Satan? demanda-t-on à Rabi’a. Je suis, répliqua-t-elle, tellement plongée dans l’amitié avec le Miséricordieux que je ne peux plus être en hostilité avec Satan*». Car pour le soufi, tout acte trouve son origine dans la volonté divine. Il y trouve également la source de sa joie. Il est en parfaite harmonie avec ce monde dont il désire d’ailleurs se libérer; d’où le chagrin qu’il éprouve. Son incapacité à quitter ce monde le meurtrit et il ne lui reste qu’à abandonner toute attache: l’argent, la nourriture et la compagnie des autres. Se débarrasser de tout, des biens, des enfants et des femmes pour se fondre en Dieu et retrouver la joie. Celle-ci ne sera cependant à son comble que dans la mort. Aux yeux des hommes d’élite, la mort est la liberté, elle est donc joyeusement recherchée.

Le cimetière leur paraît à ce titre comme le lieu le plus prospère. L'œuvre de 'Attâr est ainsi considérée comme une invitation au royaume de Dieu, mais elle est aussi une réaction contre l'oubli de l'homme du sacré, de l'au-delà. 'Attâr n'ignore pas en effet l'affaiblissement de la croyance en la présence divine chez son peuple. Dans *L'âme des âmes*, le texte qui précède l'œuvre de 'Attâr, nous lisons curieusement: «*A l'époque de Mostafâ*[3] *tout sentait le cœur, et la pierre et la terre, mais maintenant nous sommes à une époque où le cœur sent la pierre*.»[4] Quoiqu'il en soit, l'homme du *Mémorial des Saints* trouve partout Dieu vers qui ne saurait trouver chemin la raison «*au pied de bois*», comme disait Molawi. Tout trouve son sens par rapport à Dieu, «*le Très-Haut, le Très Miséricordieux*».

II.

Les yeux virés au ciel, il regarde les nuages qui, nonchalamment, passent et s'effacent à l'horizon. Ce dernier est d'un bleu doré qui se transforme peu à peu en un rouge foncé tirant sur le violet. Il se remet à marcher en essayant de se frayer un chemin parmi une foule opaque et dense dont ne se dégage que le son des semelles de bottes, qui ont pris le rythme de la grande horloge pendue au dessus de la grande porte de l'église Saint-Pierre. Ce rythme se répète dans sa tête jusqu'à ce qu'il regagne sa petite pièce au dernier étage d'un immeuble de couleur grise, qui brille dans la lumière de la lune et le mouillé de la pluie. Il jette son sac sous la table dont la forme en courbe nous dit qu'elle s'est bien accoutumée au poids des livres qui se trouvent en désordre sur elle. De ce tas de bouquins il tire complètement par hasard un livre dont l'usure de la couverture ne permets pas de lire le nom; il s'allonge sur le lit à côté de la fenêtre et commence à lire par la page sur laquelle il tomba: «*L'un des soirs suivants, comme K. passait dans le corridor qui séparait son bureau de l'escalier principal – il avait été l'un des derniers à s'en aller et il ne restait plus à la banque que deux domestiques en train de liquider les dernières expéditions dans le petit rond de lumière d'une lampe...*»[5] Il s'arrête là. A la faible lumière de la lune, on peut voir quelques larmes qui coulent sur ses joues. ■

> Le monde *Mémorial des Saints* est celui des merveilles et des impossibles, le monde imaginaire des hommes d'élite, ces «Amis de Dieu» qui ne cessent de faire des miracles, de faire parler les morts, les arbres, les murs et les cimetières, tous afin d'extirper des cœurs humains l'amour du monde terrestre. Ce dernier ne mérite pas d'être l'habitation de l'homme; il est «la boutique de Satan», à laquelle il ne faut rien voler, sinon «il te suivra et le reprendra».

---

1. Sheikh Abolhassan Kharrâghani, *Extraits de la lumière des sciences*, par Mojtabâ Minovi, Téhéran, 1363, p. 112.
2. Il faut encore un siècle pour que la parole mystique devienne, et cela particulièrement sous l'impact de la mystique d'Ibn 'Arabi, complexe et truffée de tournures difficiles.
Surnom du prophète Mohammad.
3. Shâhabaddin Abolghâsem Sama'âni, *L'âme des âmes,* corrigé par Najib Mayel Heravi, Téhéran, 1368, p. 261.
4. Frantz Kafka, *Le Château*, Gallimard, 1925.

Bibligraphie:

Farid ad-Din 'Attâr, *Tadhkirat al-Owliâ'* (Le Mémorial des Saints), Corr. Mohammad Este'lâmi, Téhéran, 1967, sixième édition, 1992.

La Conférence des oiseaux (*Mantiq at-Tayr*)
Entretien avec Jean-Claude Carrière

Elodie Bernard
Mireille Ferreira

Scénariste, dramaturge et écrivain français, Jean-Claude Carrière a tiré de La Conférence des Oiseaux*, conte soufi de Farid ad-Din 'Attâr, une œuvre théâtrale dont la mise en scène de Peter Brook, homme de théâtre britannique installé en France depuis de nombreuses années, connut un très grand succès lors du festival d'Avignon de 1979. Cette œuvre reste, dans la mémoire de ceux qui ont eu la chance de la voir, un grand moment de théâtre.*

Mireille Ferreira: Quel rapport entretenez-vous avec l'Iran, la culture persane? Pourquoi avoir choisi d'adapter au théâtre *La Conférence des Oiseaux* de Farid ad-Din 'Attâr?

Jean-Claude Carrière: Mes rapports avec l'Iran sont très anciens. Je connaissais l'Iran, sa littérature, sa philosophie avant d'y aller et bien avant d'épouser une iranienne. Lorsque nous avons commencé, Peter Brook et moi, à travailler ensemble, nous nous sommes intéressés au texte de *La Conférence des Oiseaux,* traduit par Garcin de Tassy en français au XIXe siècle. C'était en 1974 et cette traduction était alors la seule qui existait dans une langue occidentale. La version anglaise a été écrite d'après celle de Garcin de Tassy, elle en reproduisait les mêmes erreurs. Pendant deux ou trois ans, ce texte nous a servi à faire des exercices d'acteurs. Avant de travailler une pièce, Peter Brook et moi faisons toujours des exercices. Nous nous sommes servis des nombreux personnages de *La Conférence* pour inventer d'autres personnages, jouer sur les gestes, pour imiter sans les imiter. Nous avons créé des oiseaux humains et des hommes-oiseaux.

MF: A l'origine, vous n'aviez pas l'intention d'en faire un spectacle, c'est après que l'idée est venue?

JCC: En effet, il y avait de temps en temps entre nous une série de numéros, tel que l'acteur faisant le faucon ou un autre oiseau, et puis un jour au début de 1979, les organisateurs du festival d'Avignon nous ont invités à monter un spectacle. Peter m'a demandé si je pouvais écrire une pièce de théâtre d'après le récit de *La Conférence des Oiseaux*, que nous puissions répéter et mettre en scène en cinq mois, de janvier à juillet. J'ai eu la bonne idée de lui dire oui et nous nous sommes mis au travail parallèlement, c'est-à-dire que j'écrivais et lui, en même temps, cherchait des formes. Il avait à ses côtés sa décoratrice, Sally Jacobs, et d'autres personnes qui confectionnaient les marionnettes et qui venaient lui en montrer chaque jour le résultat, cherchant dans toutes les traditions possibles - balinaise, japonaise et autres, comment faire un oiseau. Nous avons donc fait avancer le projet ensemble. J'ai terminé de rédiger un premier texte au bout de deux mois.

L'idée fondamentale de notre adaptation était de ne pas faire une «assemblée des oiseaux» mais un voyage. Dans le livre d' 'Attâr, le voyage dure très peu de temps, il arrive au 5/6e de l'œuvre. Le reste est une conférence: les oiseaux arrivent et se racontent des histoires. Mon idée était de les faire partir tout de suite et de faire que certaines de ces histoires, celle du phénix et les autres, se passent en cours de route. La conférence s'est transformée en un voyage. A partir de là, il a d'abord fallu procéder par élimination. Lire le poème d' 'Attâr prend six ou huit

heures, il faut éliminer un certain nombre de choses, à commencer par les répétitions, qui sont nombreuses dans le récit d' 'Attâr. Parmi les histoires qui se répètent, on n'en choisit qu'une. C'était la même chose dans Le Mahabharata [*grande épopée poétique de la culture hindoue, que Jean-Claude Carrière a également adaptée à la scène pour Peter Brook]*, quand il y avait trois tournois, on n'en gardait qu'un.

Ensuite, la deuxième idée – que nous avons d'ailleurs eue ensemble avec Peter – c'était de faire de la huppe *[personnage central de* La Conférence des Oiseaux*]* à la fois un personnage et un conteur. Il faut peut-être s'arrêter sur ce point un instant car c'est une idée majeure de Peter Brook. Dans tout le travail théâtral de Peter, chaque acteur doit être capable, à la fois, de jouer son personnage et de le raconter. Il est le conteur de son propre personnage. Pour lui, l'acteur idéal est celui qui est, ni totalement dedans, ni totalement dehors, qui peut rentrer dans le personnage, le jouer avec une conviction totale et, tout à coup, en sortir et le raconter, voire le juger, avoir une opinion critique sur le personnage qu'il est en train de jouer. L'acteur idéal en France, c'est Maurice Benichou, l'interprète de la huppe dans la pièce. Quand nous le regardions jouer, nous nous demandions comment il réussissait à mélanger le personnage et le conteur. Il joue le personnage et tout à coup, au milieu d'une phrase, son regard s'aiguise, il juge, il se moque de ce qu'il vient de jouer. C'était une huppe idéale! Par l'idée que la huppe peut à la fois être la huppe et dire: «alors, la huppe se désespéra et perdit tout courage», c'était gagné. Tout le spectacle repose sur cette narration.

Elodie Bernard: Peut-on parler d'une mise en abîme du théâtre?

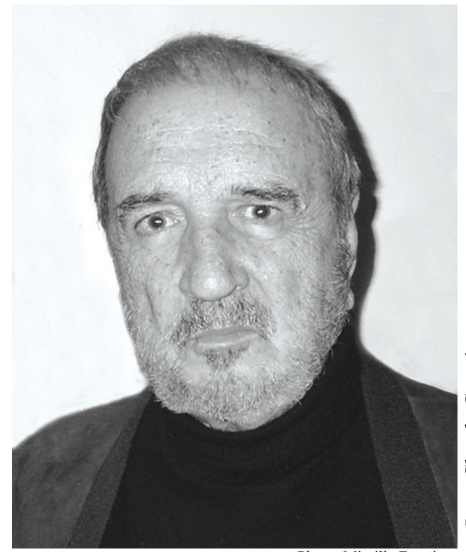

Jean-Claude Carrière

Photo: Mireille Ferreira

JCC: En effet, on a beaucoup parlé de ce point. Parce que la chose se complique un peu quand il y a plusieurs personnages importants. Dans *Le Mahabharata* par exemple, Peter disait tout le temps que c'était du théâtre, que cela ne faisait aucun doute. Un théâtre qui vient d'ailleurs, et non le théâtre occidental avec l'aspect réaliste qui l'habite. Le théâtre oriental a toujours eu un style bien marqué dans les pays d'Asie. Il a fallu donc qu'il y garde sa marque mais en même temps, chacun des personnages doit exister et chacun des personnages doit être son propre conteur, si on veut aller plus loin que *La Conférence des Oiseaux* elle-même. C'est donc un conteur à vingt têtes. A la différence du *Mahabharata* où il y a un vrai conteur qui est l'auteur de la pièce.

> Nous nous sommes servis des nombreux personnages de *La Conférence* pour inventer d'autres personnages, jouer sur les gestes, pour imiter sans les imiter. Nous avons créé des oiseaux humains et des hommes-oiseaux.

Chaque fois, les problèmes se posent d'une manière plus pratique que théorique, c'est-à-dire on regarde, on fait des essais, on a des acteurs qui sont avec nous. Je participe à tout le travail. Ainsi on voit ce qui marche et ce qui ne marche pas. Par exemple, une idée dans *La Conférence des Oiseaux* pour la mort de Hallâj - célèbre martyr de Bagdad - qui va vers la mort, c'est qu'un des acteurs jouant un oiseau devient à un moment donné un homme et raconte la mort d'Hallâj. Tandis qu'il traverse en diagonale la scène, il dit: « *je veux qu'on me coupe les mains et qu'on pose le sang sur mon visage, je ne veux paraître pâle aux yeux de personne, on pourrait penser que j'ai éprouvé de la crainte, tremblé et pâli devant la mort*». Mireille Maalouf, actrice libanaise, parlait arabe. Peter lui a demandé de marcher à côté de lui et de dire la même chose mais en arabe. C'est une des idées de Peter que j'ai trouvée magnifique! Bien que le poème ne soit pas écrit en arabe mais en persan, cela créait une dimension supplémentaire. L'utilisation de l'arabe ajoutait quelque chose, un arrière-fond, comme un tiroir de plus. Vous parlez de mise en abîme, c'est un peu ça et en même temps, avec une émotion considérable qu'il faut être capable de casser d'un seul coup. Par l'acteur qui joue un homme mourant, avec son sang qu'il étale sur son propre visage, il n'y a rien de plus tragique qui puisse d'un seul coup devenir autre chose, et ça c'est assez difficile.

Jean-Claude Carrière
La conférence des oiseaux
Espaces libres Albin Michel

EB: Dans le texte, on retrouve cette structure indienne et iranienne de l'infini, où tout se déroule dans une structure circulaire. Il n'y a alors pas de chute…

JCC: On peut le considérer comme ça. Je compare plutôt *La Conférence des Oiseaux* à ceci: quand vous vous promenez dans la rue et qu'il y a des travaux, les câbles téléphoniques et électroniques sont entrelacés, il y a un gros faisceau et vous voyez un fil jaune qui disparaît et réapparaît un peu plus loin, un vert, un bleu, un rouge, ça me fait penser un peu à ça. C'est une histoire que j'ai coutume de dire «tressée» avec des éléments, des concepts, des idées, des sensations qui peuvent disparaître et réapparaître. Il ne faut pas les perdre, tout ce qu'on a au début dans les câbles, il faut les retrouver sinon, quelqu'un va se plaindre de ne pas recevoir l'électricité ou le téléphone. Structure circulaire, moins qu'on ne le pense, car le texte raconte quand même une histoire. Les oiseaux finissent par arriver devant le Simorgh, ou du moins devant le chambellan qui les reçoit. Dans le poème original, la fin est différente. Il y a l'étrange métaphore du garçon de bain qui a recueilli la saleté et se fait rabrouer par le client du hammam: «Pourquoi

viens-tu me présenter ma saleté?».

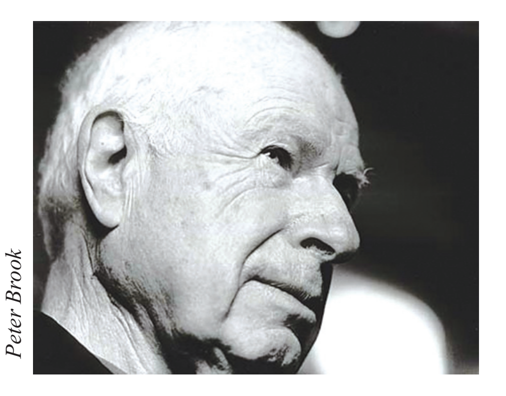
MF: Au fur et à mesure que vous écriviez votre pièce, est-ce que vous la travailliez avec les acteurs?

JCC: Fin février–début mars, on a eu une première structure de la pièce et on a pu commencer à répéter. On est allé à Avignon à la mi-juin, nous avons aménagé le lieu des représentations, le cloître des Carmes. L'endroit était très beau. Nous nous y plaisions beaucoup. Au cours des répétitions, nous faisions des filages comme nous le faisons toujours mais il manquait encore quelque chose à la pièce. Contrairement à son habitude, Peter avait accepté de faire sa première en présence des journalistes, alors qu'il n'y avait eu que deux avant-premières, ce qui est très insuffisant pour évaluer la réactivité du public face à ce qui est joué. La troupe interprétait deux pièces, *L'Os* et *La Conférence des Oiseaux*. A la première avant-première, on avait seulement joué *L'Os* car un orage était survenu, il était impossible de jouer *La Conférence* sous la tempête. La deuxième avant-première avait lieu un 14 juillet, fête nationale. On n'y avait pas prêté attention. Les feux d'artifices ont éclaté au beau milieu du spectacle. On a joué tant bien que mal… La grande représentation était pour le lendemain soir. Réunion de crise le soir car, en plus des feux d'artifices, on avait bien senti que quelque chose ne fonctionnait pas. J'ai dit à Peter que c'était trop long. Il était d'accord. En un clin d'œil, nous avons coupé vingt minutes, réduit donc la pièce à 1h10. Nous avons supprimé deux scènes et des petits bouts ici et là. Nous avons réuni les acteurs jusque tard dans la nuit et le lendemain matin pour faire les changements nécessaires. Ce changement représentait un travail technique très compliqué, les acteurs avaient la pièce en mémoire et nous n'avions pas accès au lieu. Finalement, on est allé à la première le lendemain le cœur battant, avec une version nouvelle très abrégée, jamais jouée. Et cela a été le triomphe absolu! L'accueil fut extraordinaire!

> C'est une histoire que j'ai coutume de dire «tressée» avec des éléments, des concepts, des idées, des sensations qui peuvent disparaître et réapparaître.

La technique de Peter Brook est claire. Il est très rusé, j'ai travaillé 35 ans avec lui et c'est toujours la même chose: on travaille attentivement un spectacle, on fait des avant-premières de-ci de-là, on joue chez les fous, aux Bouffes du Nord [théâtre parisien, résidence de la compagnie de Peter Brook depuis 1974], dans des prisons, chez des malentendants, etc. On commence à jouer. Très rapidement, il n'y a plus un siège de libre. Au festival d'Avignon de 1979, il y eut même des resquilleurs – car il n'y avait plus une place, ils escaladaient, avec des cordes, les murailles du cloître des Carmes. La presse était formidable voire délirante, pourtant Peter convoquait tout le monde et, immanquablement, on l'entendait dire: «Il est clair que nous avons maintenant un énorme travail à faire!» Tous, acteurs et techniciens, nous croyions délivrés. Sauf qu'il avait raison, il fallait maintenir le spectacle dans cet état de fraîcheur que nous avions ce soir-là, à la première représentation d'Avignon.

A Paris, après Avignon, pour la dernière représentation, Peter nous a fait répéter la dernière scène, celle des bâtons. Devant quelqu'un qui s'étonnait de cette répétition pour une seule dernière représentation, Peter a répondu: «*Aucune raison de priver le public de ce soir d'un*


Peter Brook

mieux possible ». Ça c'est tout Peter. Il nous apprend qu'un travail théâtral n'est jamais fini.

EB: Peter Brook a refusé que cette pièce soit diffusée à la télévision…

JCC: Oui, et nous l'avons regretté! Nous pensions que ce n'était pas filmable. C'était tellement théâtral, du théâtre d'évocation. Le cinéma, c'est toujours réaliste. On ne voyait pas comment on pouvait filmer la pièce et en faire un récit filmé. Au cours de la tournée en langue anglaise, ils ont joué une fois en Australie sur une plage. La télévision australienne en a filmé vingt minutes, c'était absolument magnifique. C'est à ce moment-là que nous avons vraiment regretté notre décision. Par la suite, nous avons pensé reprendre *La Conférence des Oiseaux* avec de nouveaux acteurs, comme Sotigui Kouyaté, acteur burkinabé qui nous a rejoints par la suite. C'eut été merveilleux mais Peter préférait faire des choses nouvelles plutôt que se répéter. Je le comprends!

EB: Pensez-vous que *La Conférence des Oiseaux* peut plus facilement être adaptée au théâtre qu'au cinéma?

JCC: C'est ce que nous avions pensé. Pour en faire un film projeté dans une salle de cinéma, il faudrait repenser le scénario, faire un plein-air, par exemple, utiliser une plage à l'instar de la troupe d'Australiens et allonger l'action.

EB: Est-ce que votre mise en scène a aussi bien fonctionné en Afrique et ailleurs?

JCC: La pièce s'est promenée un peu partout dans le monde, dans d'autres mises en scène. Depuis Avignon et les Bouffes du Nord, Peter Brook n'a jamais rejoué *la Conférence des Oiseaux* mais il y a eu de nombreuses versions, sous toutes ses formes. Elle a été produite en espagnol, je l'ai vue dans quantités de représentations différentes. Je l'ai même vue jouée par des non-voyants. La fin est très impressionnante avec les aveugles qui se regardent. Je l'ai vue une fois à Périgueux, jouée par des collégiennes. Elles avaient pris pour principe que l'action se passe dans une salle de classe, la huppe étant l'institutrice. Celle-ci disait par exemple: «*Voyons, il faut partir maintenant, vous n'allez pas vous endormir*». C'était formidable! Pierre Lamoureux, conteur, mime et danseur l'a reprise aussi. J'éprouve beaucoup de joie de voir des gens qui ont 25 ans aujourd'hui jouer ma pièce. Quand je la vois, je suis toujours très ému.

MF: Avez-vous envisagé de donner ce spectacle en Iran?

JCC : Cela a été joué en Iran mais dans une autre mise en scène. La pièce a été traduite dès les années 1980 en persan et a été présentée dans plusieurs lieux en Iran, au festival Fajr et ailleurs. Elle a eu un prix de la meilleure pièce. Elle a été filmée en noir et blanc, je l'ai vue à Téhéran.

MF: C'est amusant que le texte ait été exporté, puis réimporté sous forme de pièce de théâtre. En fait, votre

version est la seule qui ait été adaptée pour le théâtre.

JCC: Oui. Moi-même je l'ai lue une fois à Avignon, on peut très bien la lire. En juin prochain, dans le cadre du festival de Montpellier [Jean-Claude Carrière présidera, comme chaque année, le Printemps des comédiens à Montpellier], mon épouse [Nahâl Tajadod] et moi allons en faire, avec deux musiciens, notre interprétation et une lecture, mélangeant des passages en persan et en français.

EB: Avez-vous utilisé la traduction de Garcin de Tassy, malgré les quelques inexactitudes?

JCC: Dans la pièce d'origine, qui a été jouée dans la mise en scène de Peter Brook, il y avait quelques erreurs que j'ai corrigées dans l'édition publiée chez Albin Michel en livre de poche. L'erreur la plus extraordinaire est que la phrase essentielle de la fin n'avait pas été traduite par Garcin de Tassy! Peut-être ne l'avait-il pas comprise. Cette phrase, que le Chambellan prononce en s'adressant aux oiseaux: «*Vous avez fait un long voyage pour arriver à vous-mêmes*» résume la pièce. Elle ne figurait pas dans la traduction de Garcin de Tassy![1]

EB: Cette phrase est proche de la philosophie bouddhiste…

JCC: L'essentiel de la fin de *La Conférence des Oiseaux*, c'est de dire: «voilà, c'est vous, il n'y a rien d'autre». Cela se traduit dans la philosophie bouddhiste par le «N'attendez rien que de vous-mêmes» de Bouddha. On pourrait même dire que *La Conférence des Oiseaux* est athée. Peut-être est-ce d'ailleurs pour cela que ce sont des oiseaux qui y sont représentés, et non des êtres humains. 'Attâr ne pouvait pas, à l'époque où il vivait, raconter cette fin, impressionnante, en mettant en scène des êtres humains. Il a triché dans la mesure où, dans le texte persan, peu à peu les becs deviennent bouches, les pattes deviennent jambes. Peter Brook avait trouvé la merveilleuse idée du phénix dans la pièce: les acteurs ont des marionnettes d'oiseaux, ou d'autres éléments d'oiseaux et lorsqu'ils arrivent devant le phénix, celui-ci leur lit le texte. Progressivement tous les oiseaux se débarrassent de leurs accessoires d'oiseaux dans le feu imaginaire du phénix qui les emporte. Ils se retrouvent totalement humains pour traverser les vallées, et ils le restent jusqu'à la fin.

> La pièce s'est promenée un peu partout dans le monde, dans d'autres mises en scène. Depuis Avignon et les Bouffes du Nord, Peter Brook n'a jamais rejoué *La Conférence des Oiseaux* mais il y a eu de nombreuses versions, sous toutes ses formes. Elle a été produite en espagnol, je l'ai vue dans quantités de représentations différentes. Je l'ai même vue jouée par des non-voyants.

La phrase «*Vous avez fait un long voyage pour arriver à vous-mêmes*» a été reprise par Roumi, qui considérait 'Attâr comme son maître - on dit que Roumi enfant avait rencontré 'Attâr - mais d'une façon plus poétique: «*Vous avez fait un long voyage pour arriver au voyageur*».

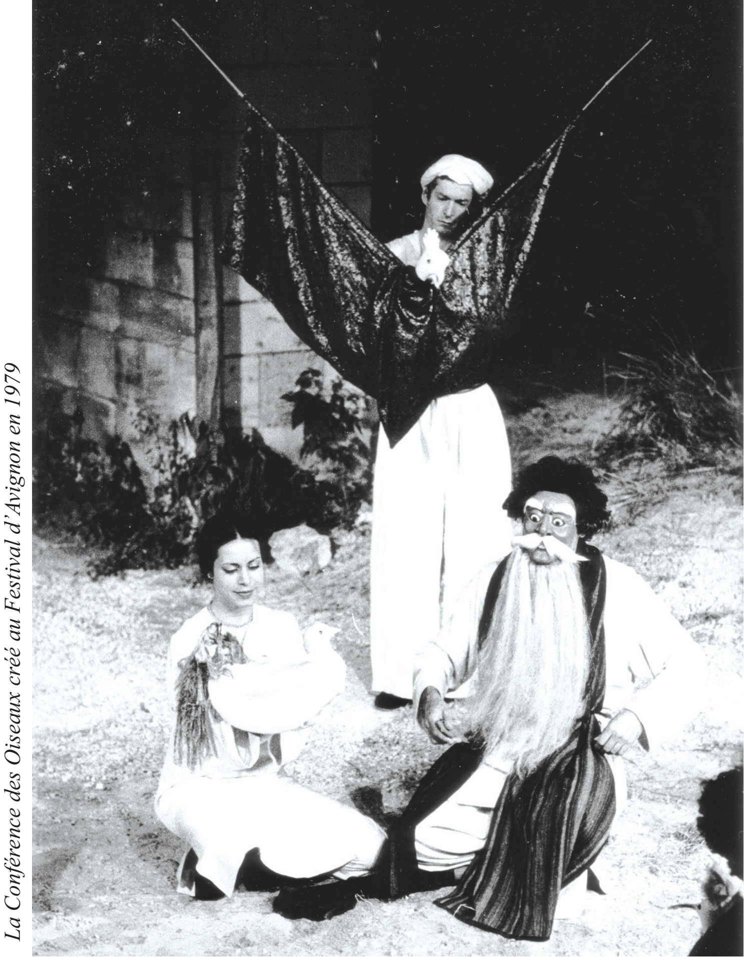
Il est vraisemblable qu''Attâr connaissait le bouddhisme. Il ne serait pas étonnant qu'il y ait eu des caravaniers, des voyageurs et même quelques discrets bouddhistes dans la région où vivait 'Attâr.

Mon épouse, Nahâl Tajadod, docteur en chinois, m'a beaucoup aidé dans mes études sur l'influence du bouddhisme

dans 'Attâr et sur mes réflexions autour de la personnalité du Dalaï-lama. [Jean-Claude Carrière a publié, avec le Dalaï-lama, *La Force du bouddhisme* chez Robert Laffont en 1994].

MF: On considère que *La Conférence des Oiseaux* est une allégorie *mathnavi* d'un maître soufi conduisant ses élèves à l'illumination.

JCC: Oui mais cette illumination n'est pas celle que l'on attend. C'est un chemin initiatique, c'est évident, mais cette révélation peut être considérée comme une déception. D'ailleurs, c'est très difficile d'y arriver, certains en meurent et beaucoup y renoncent.



La Conférence des Oiseaux créé au Festival d'Avignon en 1979

Photo: Agence Aigles

MF: Comment avez-vous choisi les anecdotes parmi toutes celles qui existent dans le texte d' 'Attâr?

JCC: Je ne peux pas répondre à cette question. Je n'ai éliminé aucune grande histoire de *La Conférence des Oiseaux*, j'ai fait un choix selon mes préférences. Les histoires qui figurent dans la pièce de théâtre sont très variées, j'ai gardé un peu des apologues, comme l'esclave qui s'est endormi, a passé une nuit avec la princesse et s'est réveillé en se demandant si tout cela n'avait été qu'un rêve. Dans les histoires racontées par les oiseaux, il y a des hommes, notamment l'homme qui boite, qui est, dans le texte d'origine, un oiseau boiteux. L'histoire de l'homme à la barbe est extraordinaire et les rapports qui existent entre les aubergines et la mort du fils sont étonnants.

Il y a un peu de tout, des histoires pleines de cruauté aussi. Je n'ai éliminé aucun des grands récits de *La Conférence des Oiseaux*, les sept vallées y figurent aussi.

EB: Que savez-vous de la vie d' 'Attâr? Qu'est-ce qu'elle vous inspire?

JCC: On en sait peu de choses. On croit savoir qu'il était herboriste, parfumeur - 'Attâr signifie parfumeur en persan - qu'il a été tué dans sa ville natale de Neyshâbour durant l'invasion mongole et que, quand Roumi enfant et son père ont quitté Balkh en Afghanistan pour fuir les Mongols, ils sont passés par Neyshâbour. Une histoire raconte qu'ils sont venus voir 'Attâr et quand ils sont repartis, 'Attâr, les observant s'éloigner, a vu l'ombre de l'enfant plus longue que celle de son père. Il aurait dit alors: «*Une mer s'avance, un océan le suit*». Si je faisais un film sur Roumi, je représenterais cette scène. Tout ça est sans doute de la légende mais il

n'empêche que *La Conférence des Oiseaux* est elle-même une belle légende!

Ce qui me désole et m'interpelle chez 'Attâr, c'est sa tristesse. Son pathétique désabusé que révèle ce passage:

«M'occuper à faire des vers fut un vain prétexte pour ne pas entrer résolument dans cette voie, comme c'est une folie que de se regarder soi-même… J'ai répandu assez d'huile sur le sable; j'ai attaché assez de perles au cou des pourceaux… J'ignore où je suis, qui je suis et ce que je suis… Je n'ai pas profité de cette vie qui m'a été départie… Je suis demeuré stupéfait entre la foi et l'infidélité.»

Il a quelque chose de mélancolique. Comme s'il avait raté sa vie. Au contraire de Roumi qui est un danseur et qui a commencé à mener cette vie à plus de 40 ans. Pour imaginer la rencontre entre les deux poètes, je dis toujours: «*C'est Goethe qui est tombé amoureux d'Antonin Arthaud!*»

J'ai toujours eu une grande tendresse pour *La Conférence des Oiseaux*, peut-être à cause de cette tristesse chez l'auteur que je sens derrière. Comme il le dit finalement, il aurait fait tout cela *«pour* donner des perles aux pourceaux», «balayer la terre avec du vent», alors que ce n'est pas vrai. Nous avons essayé de lui redonner vie. Peut-être se disait-il qu'à cause de ses influences bouddhistes, de cette absence de Dieu – on parle très peu de Dieu dans le texte original[2] - peut-être se disait-il resté incompris de ses contemporains. Nous avons voulu montrer que son œuvre pouvait traverser les siècles, les régions du monde, les couches sociales… N'est-ce pas le meilleur service que l'on puisse rendre à un auteur?

Nous parlions du *Mathnavi* de Roumi, j'ai fait une découverte l'année dernière par hasard dans ce livre qui est le plus grand de tous ceux de la mystique soufi. Ce livre commence par: «*Écoute le roseau de la flûte, comme il fait une longue plainte*», c'est-à-dire des roseaux qu'on coupe. Pour devenir un poète, il faut se séparer de son milieu, de sa famille, de ses amis, il faut souffrir. J'ai trouvé dans une lette de Rimbaud, qui n'avait aucune possibilité de connaître Roumi en son temps, la phrase suivante: «*Tant pis pour le bois qui tourne au violon*». Extraordinaire! C'est une rencontre au sommet!

EB: Et finalement durant toute sa vie, il n'a pas réussi à faire le deuil de cette déchirure originelle, ce qui expliquerait sa tristesse?

JCC: Le *Mathnavi* est fait pour ça, pour combler le deuil en quelque sorte, ou en tout cas pour le justifier. Pour que cette coupure, cette déchirure, soit justifiée par l'existence même du poème. C'est tout ce que nous pouvons souhaiter. Et Rimbaud peut être tranquille lui aussi, il a de l'avenir devant lui.

> Dans les autres textes de forme *mathnavi*, celui de Roumi par exemple, l'intrigue part en zigzag, dans tous les sens. Il n'y a pas vraiment de nervure centrale. Certes on peut la trouver en cherchant bien mais c'est souvent très bien tressé. Et les choses reviennent quand on s'y attend le moins.

EB: La forme *mathnavi* était à l'époque utile à la diffusion de la doctrine soufie…

JCC: Y-a-t-il finalement une doctrine soufie dans ce texte?[3] 'Attâr a écrit beaucoup d'autres livres qui sont

d'ailleurs plus proches de la forme du *mathnavi* que *La Conférence des Oiseaux*.[4] Dans *La Conférence des Oiseaux*, il y a des personnages que l'on suit du début à la fin, un grand nombre d'oiseaux – le faucon, la colombe, la huppe, etc. Dans les autres textes de forme *mathnavi*, celui de Roumi par exemple, l'intrigue part en zigzag, dans tous les sens. Il n'y a pas vraiment de nervure centrale. Certes on peut la trouver en cherchant bien mais c'est souvent très bien tressé. Et les choses reviennent quand on s'y attend le moins.

MF: Le «J'aime ma cage» de la perruche, qu'est-ce que cela évoque dans le soufisme?

JCC: C'est une attitude humaine, presque une fable. «*On me nourrit de sucre dès le matin*»: vieille parabole! Pour le réalisateur Miloš Forman avec qui je travaillais en Tchécoslovaquie, il est clair que le monde se divise en deux, la jungle et le zoo. A l'intérieur du zoo, on est bien, on a de quoi manger, même si la nourriture n'y est pas copieuse et pas toujours bonne, mais on ne peut pas en sortir. Dehors, en revanche, on devra affronter tous les dangers. Aujourd'hui dans les pays ex-communistes par exemple, il y a des gens qui aimeraient retourner dans leur cage, ils la préfèrent.

La scène de la cage doit durer deux minutes, dans ce théâtre qui fuse, qui n'est pas didactique mais évocateur, deux minutes suffisent et les gens peuvent y voir des quantités de choses.

MF: Quand vous écrivez, êtes-vous seul ou écrivez-vous avec Peter Brook?

JCC: Quand on écrit, on est toujours seul, mais je montrai chaque jour à Peter Brook les éléments nouveaux. Avec Peter, quelques passages écrits suffisent à être joués sur le champ. On met un tapis à terre, on appelle les comédiens et on joue. On voit tout de suite si ça ne marche pas. Peter me demande très souvent de jouer avec les comédiens. Il sait aussi que pour un auteur, jouer avec les acteurs ce qu'il vient d'écrire, est très important. C'est la meilleure façon de se rendre compte de ce qui ne va pas, si une cheville manque, si le rythme est cassé. On ne peut alors pas tricher. Ainsi, j'ai joué toutes les scènes du *Mahabharata* avec les acteurs venus du monde entier. C'était fascinant! L'adaptation théâtrale du *Mahabharata* m'a pris onze ans.

EB: Peter Brook connaissait-il bien l'œuvre d''Attâr?

JCC: Non, Peter n'est pas un homme de bibliothèque, c'est un homme d'improvisation, d'instinct. Je ne sais pas comment nous avions connu le texte, j'ai complètement oublié. En 1974, on a ouvert les Bouffes du Nord. Depuis trois ans, Peter faisait des expériences avec ses acteurs, il faisait des voyages, moi j'y allais de temps en temps. Et un jour, il a fallu trouver un théâtre et jouer. A ce moment-là, on s'est mis en quête de thèmes nouveaux, il y avait bien sûr Shakespeare, qui est toujours nouveau, mais *La Conférence des Oiseaux*, comme le *Mahabharata*, ont été des ouvertures sur d'autres cultures. Dans *Le Théâtre de la cruauté*, Artaud écrit que le théâtre devrait s'intéresser à d'autres civilisations et il cite l'hindouisme. On a commencé à travailler sur le *Mahabharata* avant *La Conférence des Oiseaux*, de 1974 à 1985 en faisant des voyages d'études en Inde. Vous dites 400 pages pour 'Attâr, le *Mahabharata* c'est quatorze fois la Bible!

EB: Quels sont vos futurs projets?

JCC: Ma nouvelle pièce «Audition» est jouée à partir du 9 février 2010 au théâtre Edouard VII, à Paris. La mise en scène est de Bernard Murat. L'acteur du Bataclan [salle de spectacle parisienne], Manu Payet, est opposé à Jean Pierre Marielle et Audrey Dana, une très bonne comédienne. Roger Dumas, notre vieux camarade, et deux autres interprètes, très bons aussi, sont de l'aventure. Michel Piccoli voulait le jouer mais il n'a pas pu. Par ailleurs, je vais également réaliser un docu-fiction sur la lignée des Dalaï-lamas au Tibet.

Cela m'a fait très plaisir de parler avec vous de *la Conférence des Oiseaux* et de Farid ad-Din 'Attâr. ■

Nous remercions M. Carrière de nous avoir accordé cet entretien. Cependant, la rédaction de *La Revue de Téhéran* a tenu à apporter quelques précisions sur certains points.

---

1. En réalité, la dernière phrase de *La Conférence des oiseaux* est une adresse au Créateur du monde: "*Pardonne ma légèreté et ma hardiesse, et ne me remets pas sous les yeux mon impureté*" (p. 322 de la traduction française, Albin Michel, 1996.) qui a bien été traduite par Garcin de Tassy, il n'existe donc pas d' "oubli" de sa part. En outre, la phrase "*vous avez fait un long chemin pour arriver à vous-mêmes*" n'existe pas telle quelle dans le texte de *La Conférence des Oiseaux.* Un thème similaire peut être cependant trouvé vers la fin du livre, lorsque les trente oiseaux (*si-morgh*) arrivent au Simorgh: "*Lorsqu'ils regardaient du côté du Simorgh ils voyaient que c'était bien le Simorgh qui était en cet endroit, et, s'ils portaient leurs regards vers eux-mêmes, ils voyaient qu'eux-mêmes étaient le* Simorgh." (*Ibid*., p. 295) Il est évoqué qu'au terme de ce voyage, les oiseaux parviennent à contempler leur part divine, cependant, juste après ce passage, 'Attâr met en garde contre toute confusion des trente oiseaux (*si morgh*) avec le Créateur en ajoutant: "*Comment l'œil d'une créature pourrait-il arriver jusqu'à moi? Le regard de la fourmi peut-il atteindre les Pléiades? […] Vous avez bien pu, vous qui n'êtes que trente oiseaux, rester stupéfaits, impatients et ébahis; mais moi je vaux bien plus que trente oiseaux (*sî morgh*), car je suis l'essence même du véritable Simorgh. Anéantissez-vous donc en moi glorieusement et délicieusement, afin de vous retrouver vous-mêmes en moi*". (p. 296). Cet état d'annihilation n'est cependant pas réalisé uniquement par l'effort de chaque oiseau – ou pèlerin de la voie mystique – mais est avant tout un don qui ne peut être atteint que par une soumission à Dieu, Créateur ultime qui détient tout pouvoir sur Sa créature: "*Tant que ton âme n'est pas au service du roi éternel, comment t'acceptera-t-il ici?*" (p. 298). 'Attâr insiste ainsi tout au long de son œuvre sur la dépendance absolue de la créature envers son Créateur, de qui elle reçoit tout et dont elle demeure incapable de saisir l'essence profonde.

2. La présence et l'évocation de Dieu sont au contraire constantes dans le texte de *La Conférence des Oiseaux*. L'œuvre commence et s'achève avec une louange au Créateur de l'âme et des mondes, qui est appelé nommément "Dieu" (*Khodâ*), la Vérité (*Haqq*) ou désigné par certains de Ses attributs (Créateur, Dispensateur…) Ce Dieu est expressément présenté comme le créateur du ciel et de la terre, ainsi que de l'homme. On retrouve ainsi tout au long du texte la cosmologie, mais aussi l'anthropologie coraniques: Dieu créateur de l'homme auquel il insuffla une âme, parcelle divine présente dans chaque être et dont la redécouverte constituera le but du «voyage» spirituel . L'ouvrage se base aussi sur les principales thématiques du Coran à ce sujet, notamment la présentation de l'homme comme le "vicaire" (*khalifa*) de Dieu sur terre, la prosternation des créatures devant l'homme, le refus de Satan de s'incliner devant ce dernier, etc. En outre, les histoires de *La Conférence des oiseaux* font constamment références aux prophètes Abraham, Salomon, Noé, Moïse… La présence de Dieu se manifeste donc constamment de part son rôle Créateur et guide de l'homme au travers des prophètes ou par la voie du soufisme. Concernant les influences non islamiques du soufisme, plusieurs travaux ont été réalisés à ce sujet, cependant, les travaux de Louis Massignon, qui demeurent une référence, ont clairement montré que si le soufisme a été soumis à certaines influences extérieures parmi lesquelles le bouddhisme, il relève avant tout et par son essence de l'islam. On ne saurait donc l'expliquer par des religions et influences non islamiques qui ne l'ont influencé que de manière superficielle. Comme le rappelle également C. Bonaud dans son ouvrage intitulé *Le soufisme* (Maisonneuve et Larose, 2002), «*de la même manière qu'une greffe exige, sous peine de rejet, l'existence d'affinités préexistantes entre le donneur et le bénéficiaire, toute influence entre le soufisme et un autre courant spirituel suppose une adéquation réelle entre deux réalités autonomes et cette influence ne saurait toucher à l'essentiel* .» Traiter de ce sujet en détail exigerait plus d'un ouvrage, mais pour résumer, l'islam professe le monothéisme pur et l'homme doit s'abandonner à la volonté absolue de son Créateur unique. Si l'on retrouve des thèmes communs avec le bouddhisme, tels que l'éveil à soi et à sa Vérité par l'extinction des désirs – thèmes également présents dans le Coran –, la cosmologie et l'anthropologie islamiques et bouddhiques sont trop éloignées pour parler d'une influence de fond.

3. Présenter une définition exhaustive du soufisme est une gageure, parler de "doctrine" en tant que système de pensée particulier et défini est également problématique en ce que le soufisme est essentiellement une réalité spirituelle vécue, un "voyage" spirituel se réalisant selon les propres capacités de chaque homme. Il ne peut donc être délimité par des concepts ni enfermé dans une définition précise. A défaut d'une définition exacte, nous pouvons apporter quelques éclairages: le soufisme n'est pas une "chose" que l'on peut cerner rapidement, car sa particularité est justement de ne jamais être exprimé ouvertement et de n'être compris qu'au prix d'un effort sur soi, d'une expérience spirituelle vécue et d'une connaissance transmise au travers d'une initiation réalisée par un maître spirituel. Le soufisme n'est donc pas "compris" mais "goûté". Nous pouvons cependant évoquer ce qui semble être commun à l'ensemble des "voies" soufies: renoncer à son moi égoïste, à tout ce qui n'est pas Dieu pour accéder à la divinité. Tout l'ouvrage de 'Attâr n'est qu'une invitation à ce voyage, à aller au-delà de son «moi» superficiel pour retrouver la parcelle de divin présente en chaque homme, qui demeurera cependant toujours le miroir imparfait de la divinité. On y retrouve également la clé de voûte du soufisme, la présence d'un maître-guide sur la Voie incarné dans le livre par la Huppe, qui oriente le pèlerin au cours des différentes étapes de son cheminement spirituel.

4.Un *mathnavi* est par définition "*un poème composé de distiques à rimes plates*" (*Dictionnaire persan-français*, Gilbert Lazard). *La Conférence des Oiseaux* est l'un des quatre *mathnavis* composé par 'Attâr, les trois autres étant *Elâhi nâmeh, Mosibat nâmeh* et *Asrâr nâmeh*.

Sheikh 'Attâr et Victor Hugo:

Confrontation du symbolisme mystique chez Fozeil Ayâz et Jean Valjean

Dr. Majid Yousefi Behzadi
Université d'Ispahan

L'un des traits caractéristiques de la littérature mystique iranienne est qu'elle s'inscrit dans une lutte morale à travers laquelle le portrait de l'homme social paraît à la fois plus réel et plus modeste. Celui-ci incarne généralement différentes voies de conduite, devenant ainsi le pivot de toute démarche existentielle. La littérature mystique iranienne et des auteurs comme 'Attâr, Hâfez, Ferdowsi et Saadi ont inspiré une certaine dimension morale dans les œuvres d'auteurs français. La présente étude est basée sur une approche comparative présentant un portrait de l'individu social susceptible de bénéficier d'un élan évolutif justifiant à la fois son comportement et son désir d'idéal.

Parmi les auteurs français ayant subi l'influence de la littérature mystique persane, le nom de Victor Hugo se distingue et apparait très présent dans ses écrits de méditation subjective. Dans un entretien paru dans la *Revue du Livre de la Semaine* (année 2004, Téhéran, no. 186), Ahmad Tamim-Dâri a attiré l'attention sur le fait que 'Attâr a inspiré Victor Hugo dans tout le procédé de la littérature mystique, et notamment celui qui détermine le cheminement de Jean Valjean. En se basant sur cette affirmation, nous avons voulu mettre en scène deux protagonistes présents dans l'œuvre de ces deux auteurs: Fozeil Ayâz chez 'Attâr, et Jean Valjean chez Victor Hugo. Le premier est un cambrioleur qui sème terreur dans les zones désertiques d'Iran, et le second est un voleur de pain condamné par le tribunal de Paris aux travaux forcés. Nous pouvons tout d'abord constater un aspect commun entre le conte mystique de 'Attâr et le roman social de Victor Hugo révélant l'influence de la littérature mystique iranienne sur ce dernier. Comme il le dit lui-même dans *Les Orientales*, Victor Hugo a connu et repris à son compte le genre mystique iranien: "*A l'époque de Louis XIV, on s'inspirait de la littérature romaine et grecque, mais aujourd'hui on a besoin de littérature de l'Iran et de l'Inde*."[1] L'attention que porte Victor Hugo à cette littérature va notamment contribuer à faire connaître la voie mystique et ses différentes étapes (*maqâmât*) à un public occidental. Avant d'entrer dans l'univers mystique de 'Attâr et de Victor Hugo, il apparaît nécessaire de préciser l'étymologie du mot "mysticisme" dans la mesure où il correspond à la vision que s'en font ces derniers.

Dans son ouvrage *Symbolisme des contes et mystique persane*, Djamshid Mortazavi explique ce que l'on entend par le mot *'irfân* ou "gnose": "*En Iran existent deux termes pour désigner les mystiques:* soufi *et* 'ârif*. Des sheikhs tels que Hassan Basri, Ma'rouf Karkhi, Junayd Baghdâdi s'appellent* soufis*. Mais une grande majorité de mystiques s'appellent* 'ârif*; ils présentent un certain nombre de différences avec les sheikhs que nous venons de mentionner. Ils ne mènent pas une vie particulièrement austère, ils n'accomplissent pas de prodiges, ils n'habitent pas dans les* khânegahs*, ce ne sont pas des sheikhs, ils ne dirigent pas une confrérie et l'on peut dire que leur recherche se résume en deux mots: l'amour et la connaissance mystique (*ma'rifat*).* 'Arif *et* ma'rifat *ont la même étymologie que* 'irfân*, la gnose. Mais pourtant, on ne peut traduire* 'ârif *par gnostique et* ma'rifat *par gnosticisme, ces deux mots dans la culture occidentale se rapportant à une doctrine particulière, et c'est faute d'un meilleur terme que certains orientalistes les ont utilisés. En fait, il s'agit de quelque chose de tout à fait différent:* 'irfân *est la*

connaissance mystique opposée à la connaissance discursive. Nous avons donc désigné par soufis *les sheikhs du soufisme et par "mysticisme" et "mystique"* 'irfân *et* 'ârif. *En réalité, tous les* soufis *sont des mystiques, mais tous les* 'ârif *ne sont pas forcément des* soufis."[2] Les deux mots "amour" et "connaissance mystique" se situeront au centre de notre recherche et nous aiderons à comprendre le processus évolutif des personnages en scène.

Pour Mortazavi, ces deux termes présentés au travers des contes mystiques renvoient au langage ésotérique et contiennent une dimension symbolique qui ne se limite pas au simple cadre social. Comme il le précise: "*Au contraire, il convient de rechercher ce que ces contes entendent par prière, foi, amour, rêve, inspiration, religion, signification des versets du Coran...*"[3]

Après des années de vol et de brigandage, Ayâz ressentit soudain l'amour divin au moment où il rendit un paquet d'or à un passager qui le lui avait auparavant confié: "*Cet homme m'avait fait confiance et moi, j'ai demandé à Dieu de me pardonner. Je répond à sa confiance pour avoir la bonté de Dieu*."[4] Cet amour réel aide Ayâz à entendre et saisir le verset coranique qui le bouleversa: "*Est-ce que ce n'est pas le temps de faire réveiller votre cœur endormi?*"[5] Ce verset fait trembler Ayâz. Il commence alors à regretter son passé et de n'avoir pas été jusqu'à présent probe, charitable et honnête. 'Attâr évoque ainsi ce bouleversement: "*Immédiatement comme un vagabond, méprisé, il alla dans les ruines où il y avait des caravaniers qui disaient: allons-y. L'un d'eux dit: On ne peut pas avancer car Ayâz est en route. Celui-ci répondit: soyez bien sûrs que je me suis repenti de mes péchés*."[6] Un tel événement fut donc non


Buste de Sheikh 'Attâr, Neyshâbour

seulement un moyen de purifier son âme, mais lui ouvrit également un chemin vers la perfection morale.

Le cas de Jean Valjean est similaire: il va un jour dans une église où l'évêque l'accueille chaleureusement: "*Jean Valjean, mon frère, vous n'appartenez plus au mal, mais au bien. C'est votre âme que je vous achète; je la retire aux pensées noires et à l'esprit de perdition, et je la donne à Dieu*."[7] Tout comme 'Attâr, Victor Hugo met l'accent sur la foi religieuse qui se manifeste comme un élément important au sein de toute société.

'Attâr a inspiré Victor Hugo dans tout le procédé de la littérature mystique, et notamment celui qui détermine le cheminement de Jean Valjean.

Nous assistons donc à une scène réelle dans laquelle le croisement d'une situation similaire fait entendre la voix de nos auteurs en écho: "*Après avoir entendu le verset coranique, Ayâz allait pleurer tous les jours à cause de cet état d'âme qui*

lui était survenu de manière inattendue."[8] Nous voyons aussi chez Victor Hugo la profondeur de cet amour ardent: "*Quand Jean Valjean sortit de chez l'évêque, on l'a vu, il était hors de tout ce qui avait été sa pensée jusque là. Il ne pouvait se rendre compte de ce qui se passait en lui. Il se raidissait contre l'action angélique et contre les douces paroles du vieillard.*"Vous m'avez promis de devenir un honnête homme. Je vous achète votre âme. Je la retire à l'esprit de perversité et je la donne au bon Dieu."[9]

> L'originalité de cette pensée mystique réside dans la tentative de conciliation entre le principe de la liberté humaine et celui de toute-puissance de Dieu. La destinée individuelle est ainsi le produit d'une action combinée venant à la fois de Dieu et de la créature, et il en résulte un engagement de la volonté humaine dite de *régénération individuelle.*



Buste de Victor Hugo

Ainsi, l'importance de la notion d'amour chez Jean Valjean et de connaissance mystique chez Fozeil Ayâz peut être soulignée: le sens de l'amour est étroitement lié au comportement humain de Monseigneur Bienvenu auquel s'attache la courbe évolutive de Jean Valjean. Pour Fozeil Ayâz, la connaissance mystique trouve ses racines dans des versets coraniques qu'il entend, le bouleversent et le guident vers l'honnêteté. Le point essentiel de cette étude comparative repose sur un débat intérieur qui apparaît chez ces deux personnages: sortir de soi-même pour dévoiler le degré de misère humaine causée par l'injustice sociale. Tout au long du conte mystique de 'Attâr intitulé "Sentences de Fozeil Ayâz", l'alternative rythmique du combat singulier est fondée sur le désir, la décadence et l'évolution: ceci consiste à mettre en scène Ayâz tout en évoquant qu'il pourrait améliorer son existence grâce aux conseils de ses interlocuteurs ou aux versets coraniques. Pour Jean Valjean, la générosité et la concession de Monseigneur Bienvenu peuvent être considérées comme des leçons morales aussi bien dans le domaine du langage que dans celui de l'action. On perçoit donc le même cheminement chez nos auteurs, d'une part par l'amour divin, et d'autre part par la volonté humaine, prouvant que la place de la religion dans leur esprit pourrait être similaire.

L'originalité de cette pensée mystique réside dans la tentative de conciliation entre le principe de la liberté humaine et celui de la toute-puissance de Dieu. La destinée individuelle est ainsi le produit d'une action combinée venant à la fois de Dieu et de la créature, et il en résulte un engagement de la volonté humaine dite de *régénération individuelle*. L'idée de Victor Hugo, qui s'engage à révéler l'évolution progressive de l'homme, dérive

de ce qu'on entend par le jugement de lui-même: "*De la bonne ou de la mauvaise conduite de l'homme dépend sa rentrée dans l'existence primitive et heureuse*."[10] Ainsi, l'auteur français se montre favorable à la régénération individuelle grâce à laquelle l'homme s'élève, par sa propre volonté et par son mérite, à une perfection de plus en plus grande.

Dans *les Misérables* comme dans *Le Mémorial des saints*, nous remarquons cette lente et laborieuse transformation qui s'accomplit, au prix d'un long et persévérant effort, dans l'âme de Jean Valjean et de Fozeil Ayâz. Dans le récit de 'Attâr, la régénération morale s'effectue par le biais des versets coraniques révélés à Ayâz comme des conseils mystiques. Comme il l'évoque, un jour quelqu'un dit à Ayâz: "*Demain, si tu veux être à l'abri de tout châtiment divin, souviens-toi de ceci: "Considère les vieux musulmans comme tes parents, les jeunes comme tes frères et les enfants comme tes propres enfants*."[11]

Ce conseil permet à Ayâz de fortifier sa foi au travers d'efforts constants vers la perfection morale jusqu'à ce qu'il puisse répondre à ces questions: "*Quel est le fondement de la religion? – La raison. Le principe de la raison? – La tolérance. Le principe de la tolérance? – La patience.*"[12] Cet épanouissement librement accompli est le couronnement de son long et patient travail de régénération qui lui ouvre les portes du monde spirituel. Le même processus prend chez Jean Valjean une forme de compassion: compassion pour Fontine, pauvre fille séduite et abandonnée; compassion pour la pauvre petite souffrante, humiliée et martyrisée par les Thénardier.

Ayâz ne sépare pas l'amour mystique de la volonté humaine et révèle leur complémentarité dans le cheminement de l'homme vers la perfection. De son côté, Jean Valjean crée une ambiance purement créative où il chemine lentement à l'image d'un homme pieux comme le maire vers la vertu morale.

Ces deux récits et leurs protagonistes montrent que la régénération morale est une étape essentielle et accessible à tous. 'Attâr projette dans son héros mystique à la fois la souffrance et la misère tout en nous révélant un tableau social de son temps. L'aspiration de son héros à la perfectibilité consiste à vaincre l'esprit tentateur et à se soumettre à l'amour mystique. Jean Valjean quant à lui prend conscience de lui-même en acceptant les conseils de M. Bienvenu et s'efforce par la suite de se faire pardonner. Au travers de la plume de leurs auteurs, Ayâz apparaît ainsi comme l'archétype du vagabond pieux et Jean Valjean de l'aventurier vertueux. ■

1. *Revue du livre de la Semaine*, cité par Ahmâd Tamim-Dâri, Téhéran, 2004, No. 186, p. 20. C'est nous qui traduisons.
2. Djamshid Mortazavi, *Symbolisme des contes et mystique persane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1988, p. 10.
3. *Ibid.*, p. 110.
4. Djamshid Mortazavi*, loc. Cit.*
5. Tavakoli, *Tadhkirat al-Owliyâ* (*le mémorial des saints*), Editions Behzâd, Téhéran, 1373, p. 110. C'est nous qui traduisons.
6. *Ibid*., p. 111.
7. Victor Hugo, *Les Misérables*, Hachette, Tome I, Paris, 1978, p. 126.
8. Tavakoli, loc. cit. C'est nous qui traduisons.
9. *Ibid.,* p. 132.
10. *Les idées philosophiques de Victor Hugo*, cité par Jacques Roos, Librairie Nizet, Paris, 1958, p. 83.
11. Tavakoli, op. cit., p. 114.
12. *Ibid.,* p. 117. C'est nous qui traduisons.

Bibliographie:

- Hugo, Victor, *Les rayons et les ombres*, in Tristesse d'Olympio, Champion, Paris, 1928.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Tome 1, Hachette, Paris, 1978.
- Mortazavi, Djamshid, *Symbolismes des contes et mystique persane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1988.
- *Revue du livre de la Semaine*, "Entretien avec Ahmad Tamim-Dâri", No. 186, Téhéran, 2004.
- Roos, Jacques, *Les idées philosophiques de Victor Hugo*, Librairie Nizet, Paris, 1958.
- Roos, Jacques, *Revue de la littérature française et comparée*, Strasbourg, 1994.
- Tavakoli, *Tadhkirat al-Owliyâ* (*Le mémorial des saints*), éditions Behzâd, Téhéran, 1373.

La masse d'arme à tête de taureau: Une combinaison de puissance et de prestige

Dr. Manouchehr Moshtagh Khorasani
Traduit par Arun Singh

La masse d'arme à tête de taureau compte parmi les armes les plus prestigieuses dans les traditions littéraires et religieuses de l'Iran. La vache / le taureau est un élément très important dans la mythologie persane et ce motif est représenté sur de nombreux objets d'art et outils. Étant donnée l'importance symbolique des bovins, il n'est pas étonnant que le symbole du taureau apparaisse également dans l'arsenal persan, dont la masse d'arme à tête de taureau constitue l'un des exemples les plus significatifs.



Miniature du Shâhnâmeh *datant de l'époque safavide (Bahram tue un lion en utilisant une masse d'arme à tête de taureau), avec l'aimable autorisation de la bibliothèque du Madreseh-ye Motahari*

La masse d'arme à tête de taureau et le culte de Mithra

La masse d'arme à tête de taureau constitue un symbole du sacrifice de Mithra, qui tua un taureau puissant, afin de fertiliser la terre et nourrir la population.[1] Le culte iranien du soleil et le dieu Mithra ont depuis longtemps influencé les fabricants d'armes et d'armures dans leur choix de motifs décoratifs, même dans la période islamique. A titre d'exemple, de nombreux boucliers et casques de l'époque qâdjâre sont décorés avec le soleil, symbole de Mithra, représenté comme un visage. La légende dit qu'au XIVe siècle av. J.-C., Mithra serait apparu sur terre et aurait enseigné l'agriculture à la population. Pour rendre la terre fertile, il tua un taureau, utilisa son sang comme engrais et sa chair pour nourrir les gens. Après l'achèvement de sa mission, il retourna au ciel et s'unit avec le soleil. Pur Rahnama[2] décrit la masse d'arme à tête de taureau comme un symbole extrêmement important dans l'arsenal de l'Iran antique.

La masse d'arme à tête de taureau dans les légendes et épopées iraniennes

La masse d'arme à tête de taureau fut utilisée par la suite comme une arme symbolique et prestigieuse, et fut également un attribut des rois de l'Iran. Les contes persans anciens nous racontent que le roi légendaire Fereydoun aimait tant la vache qui l'avait

allaité, qu'il créa et fit forger une masse d'arme avec une tête en forme de tête de taureau et l'utilisa lors d'une bataille contre le méchant Zahâk.[3] De nombreux héros légendaires utilisaient une masse d'arme à tête de taureau pour lutter contre le mal. Une masse d'arme à tête de taureau fut également utilisée par des héros légendaires tels que Rostam, GIV, Esfandiâr et Gushtasp. A l'époque sassanide, le roi Bahram V tenait sa masse d'arme à tête de taureau quand il prit sa couronne au milieu de lions féroces.[4]

Harper affirme que les rois d'Iran et les héros du *Shâhnâmeh* en temps de guerre utilisaient une masse d'arme à tête de taureau. Dans l'épopée du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, l'un des rois mythiques iranien, Fereydoun, ordonne à ses forgerons de forger une masse d'arme à tête de taureau afin de combattre Zahâk. Une histoire du *Shâhnâmeh* raconte ainsi comment Zahâk (Ajidahâk) fit un cauchemar et rêva de trois guerriers qui l'attaquaient. Le plus jeune avait une masse d'arme à tête de taureau et enchaîna Zahâk, le traînant sur le mont Damâvand. A son réveil, Zahâk, en sueur et effrayé, demanda à ses astrologues l'interprétation de son rêve.

Ils lui apprirent qu'un enfant naîtrait et serait appelé Fereydoun. Il deviendrait roi. Plus tard, il renverserait Zahâk et l'emprisonnerait. Les soldats de Zahâk commencèrent à rechercher les nouveau-nés pour trouver Fereydoun. Pour protéger son enfant, sa mère donna Fereydoun en garde dans un élevage de poules. L'histoire raconte que Fereydoun fut nourri par une vache pendant trois ans. Dans l'intervalle, les soldats Zahâk arrêtèrent le père de Fereydoun et donnèrent le cerveau du père en pâture aux deux serpents trônant sur les épaules





Une autre miniature du Shâhnâmeh *datant de l'époque safavide (Bahram tue un lion en utilisant une masse d'arme à tête de taureau), avec l'aimable autorisation de Golestân Palace Museum.*

de Zahâk. Par la suite, on informa les soldats où était gardé l'enfant. La mère du jeune Fereydoun le retira alors de l'élevage de poules et le confia à un Parsi des montagnes Alborz. Lorsque les soldats de Zahâk arrivèrent à l'élevage,

Le culte iranien du soleil et le dieu Mithra ont depuis longtemps influencé les fabricants d'armes et d'armures dans leur choix de motifs décoratifs, même dans la période islamique. A titre d'exemple, de nombreux boucliers et casques de l'époque qâdjâre sont décorés avec le soleil, symbole de Mithra, représenté comme un visage.

ils tuèrent la vache et mirent le feu à la ferme.

Lorsque Fereydoun eut 18 ans, il décida de se venger. Dans le même temps, Kaveh Ahangar, un forgeron, avait commencé une révolte contre Zahâk car il ne voulait pas que son enfant soit tué pour nourrir les serpents de Zahâk. Il mit son tablier sur une lance, et l'utilisa comme un drapeau pour se rendre auprès de Fereydoun. Des forgerons forgèrent une masse d'arme à tête de taureau pour Fereydoun. Les forces de Fereydoun remportèrent la bataille contre Zahâk, qui fut enchaîné et emprisonné sur le Mont Damâvand. Il est dit que lorsque Sushian apparaîtra, Zahâk se libèrera de ses chaînes et recommencera ses destructions. Alors Garshasp viendra et vaincra Zahâk avec son *gorz* (une masse d'arme à tête de taureau).[5]

De nombreux manuscrits persans se réfèrent à ce type d'armes utilisé par les rois et les héros. Certains des termes utilisés pour décrire une masse d'arme à tête de taureau dans les manuscrits persans sont: a) *gorz-e gâvshehr* (masse d'arme à face de taureau)[6], b) *gorz-e gâvpeykar* (masse d'arme à corps de taureau)[7], c) *gorz-e gâvrang* (masse d'arme avec la couleur ou la forme d'un taureau)[8], d) *gorz-e gâvruy* (masse d'arme avec le visage d'un taureau)[9], e) *gorz-e gâvsar* (masse d'arme à tête de taureau)[10].



Une miniature du Shâhnâmeh *datant de l'époque qâdjâre (Rostam est assis avec une masse d'arme à tête de taureau), avec l'aimable autorisation de Rezâ Abbâsi Museum*

Les masses d'armes à têtes de taureaux et les Zoroastriens

Outre l'utilisation d'une masse d'arme à tête de taureau par les héros des épopées, ce type d'arme a également une signification religieuse. Parmi les Parsis en Inde, l'utilisation d'une masse d'arme à tête de taureau est encore très répandue au cours des cérémonies religieuses. Un jeune *mobed* (prêtre zoroastrien) souhaitant remplir son devoir religieux après la fin de la cérémonie de Nabar, va au *âtashkadeh* (temple du feu) en tenant une petite masse d'arme à tête de taureau dans la main droite tout en lisant des passages de l'Avesta et en priant.[11] C'est pourquoi la masse d'arme à tête de taureau fut et est encore utilisée aujourd'hui comme une arme symbolique par les zoroastriens au cours de leurs cérémonies d'initiation sacerdotale. Durant la période qâdjâre, les sceptres à tête de taureau richement décorés étaient très répandus, et une ou deux masses d'arme à tête de taureau comptent encore parmi les instruments sacrés utilisés dans les temples de feu modernes zoroastriens. Le *mobed* zoroastrien porte avec lui une

masse d'arme à tête de taureau pendant son initiation ainsi que lors de diverses cérémonies associées au feu sacré. Les zoroastriens appellent cette masse "la masse d'arme de Fereydoun" ou "la masse d'arme de Mithra", se référant probablement au rôle de Mithra comme défenseur de la justice. Un dieu est décrit dans l'Avesta portant une masse d'arme, avec «cent saillies et cents lames qui balayent les hommes quand elle bascule vers l'avant; la plus forte des armes, la plus vaillante, est forgée dans du fer jaune damasquiné d'or».[12]

Exemples anciens des masses d'armes à tête de taureau

D'anciens modèles de ces armes ont été trouvés dans les fouilles du Lorestan et de Marlik, où plusieurs masses d'arme à tête représentant des hommes ou des animaux ont été déterrées des tombes. Une masse d'arme à tête de taureau issue du Lorestan et intéressante par son style est présentée par Amiet.[13] Elle se compose d'un arbre tubulaire à trois têtes de taureaux placées en cercle autour de la tête de masse, les cornes sont partagées entre les taureaux. Les traits de la face des taureaux sont clairement visibles. Certaines masses d'armes découvertes à Marlik sont à tête de bélier ou de boucs. Une masse d'arme en forme de gourdin déterrée à Marlik montre sous sa tête deux têtes de bouquetins s'opposant, dont chacun des yeux, des museaux et des cornes sont finement détaillés.[14] Cette tête de masse est longue de 17,5 cm, a un diamètre de 3,5 cm au point le plus large, et pèse 624 g, le diamètre intérieur creux de la tête de masse est d'environ 1,8 cm. Cette pièce a été trouvée à Marlik, Tombe No. 26, Tranche XVIIB.

Il existe également des exemples de masses d'armes à visages humains. Une

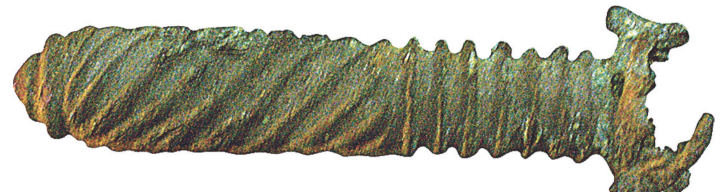


Masse d'arme en bronze de Marlik, avec des visages humains

masse d'arme de bronze très intéressante de Marlik comprend neuf visages humains. Cette tête de masse en bronze est longue de 14,3 cm, pèse 649 g et mesure 6 cm de large dans sa partie la plus large. La forme de base de la tête de massue est tubulaire et creuse. Negahban[15] ajoute que le diamètre intérieur de cette masse d'arme est de 2,7 cm. La surface de la tête de masse est

D'anciens modèles de ces armes ont été trouvés dans les fouilles du Lorestan et de Marlik, où plusieurs masses d'arme à tête représentant des hommes ou des animaux ont été déterrées des tombes.

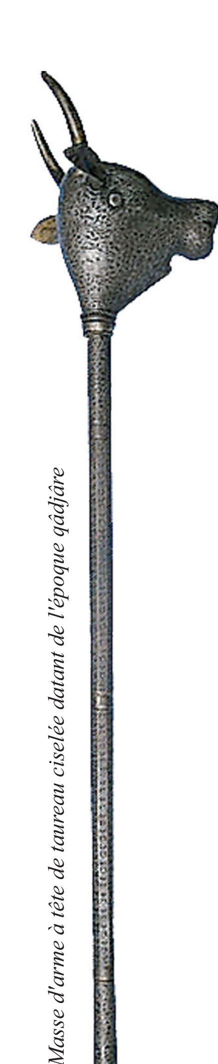
ornée de trois rangées de têtes humaines, trois dans chaque ligne. Il est étonnant de voir que dans le dernier rang, les têtes sont à l'envers. Sur chaque tête, les traits du visage ainsi que les oreilles, un long nez, la bouche, les sourcils et le front peuvent être clairement distingués. En outre, les yeux sont incrustés d'os, avec un enfoncement central qui aurait été rempli d'une substance noire représentant l'iris. Negahban décrit que,



Masse d'arme en bronze à tête en forme de gourdin de Marlik montrant deux têtes de bouquetins s'opposant.

malheureusement, les yeux sont manquants sur la plupart des visages. Cette pièce a été trouvé à Marlik, tombe 45, Tranche XXII H.

Très peu d'anciennes masses d'armes à tête de taureau ont été conservées. La vache jouait un rôle spirituel important pour le peuple iranien et était associée à une force bienveillante.[16] Les plus anciennes masses d'armes iraniennes à tête sont conservées au Metropolitan Museum of Art. Elles sont faites de bronze et datent de la période 1000 avant J.-C., quand les Iraniens pénétrèrent dans le pays à l'est du fleuve Tigre. Une de ces masses d'armes a la forme d'un cylindre percé de fentes verticales et décoré avec un motif de base torsadé et jonché de saillies, tel que décrit par M. Harper dans *La Masse d'Arme dans l'Iran préislamique*. Il est intéressant de voir que la masse d'arme se termine par trois têtes de taureau avec un trait stylistique distinct: la tête de chaque taureau a un front large et aplati, un petit museau cylindrique et une paire d'yeux, toutefois les oreilles et les cornes sont partagées avec la tête de taureau suivante. Par conséquent, ces taureaux ont trois têtes et six yeux, mais ont seulement trois oreilles et trois cornes entre eux. Ce type de masse d'arme avec un cylindre fermé à une extrémité et décoré de saillies (mais pas de têtes de taureau), est connu dès l'époque achéménide. Un exemple est conservé au Musée Wagner, Wuerzburg, et porte une inscription en vieux perse à la base de son manche. Il en existe un autre exemple dans la collection du Musée Wagner, dans lequel chaque animal partage une oreille et une corne avec la tête qui lui est juxtaposée. Harper[17] explique qu'il existe aussi des exemples à trois têtes de bélier. Le manche sur certaines de ces masses d'armes à tête de taureau est coulé séparément de la tête. Sur certains exemples, on peut trouver un anneau de bronze ou de fonte comme élément décoratif autour du manche près de la poignée et éloigné de la tête de la masse d'arme.



Masse d'arme à tête de taureau ciselée datant de l'époque qâdjâre

Conclusion

La masse d'arme à tête de taureau a toujours joué un rôle important dans l'histoire de l'Iran. Cette arme a d'abord été un symbole du sacrifice de Mithra et plus tard il fut utilisé dans la littérature persane pour symboliser la puissance des héros et des rois. De plus, la tête de taureau est encore très répandue lors des cérémonies religieuses des zoroastriens. Bien que de nombreux spécimens des masses d'armes à tête de taureau de la période qâdjâre puissent être trouvés dans les musées iraniens, il existe des pièces beaucoup plus anciennes en bronze qui montrent les racines anciennes et la signification de cette arme dans l'histoire iranienne. ■

1.Voir Pur Rahnama, 2000:82.
2. 2000:82
3. Stöcklein, 1981:2579.
4. Harper, 1985:247.
5. Pur Davood, 1969/1347: 51-53.
6. Ferdowsi, 1995/1384: 432.
7. Ferdowsi, 1995/1384: 779.
8. Ferdowsi, 1995/1384: 209; *Shâhanshâhnâmeh*, Fathali Khân Sabâ, 111.
9. Ferdowsi, 1995/1384: 1010; *Dârâbnâmeh-ye Tarsusi*, Tarsusi, 1977/2536; 507, vol. 1; *Fârsnâmeh*, Balxi, 2006/1385: 12; et *Divân-e Mas'ud Sa'd Salmân*, Sa'd Salmân, 1995/1374: 93; *Shâhanshâhnâmeh*, Fathali Khân Sabâ, 352.
1. Ferdowsi, 1995/1384: 452; Joneydnâmeh, Kufi, 1991/1380: 250; *Samak Ayyâr*, Al-Kâteb al-Rajani, 004/1383: 229, 425; *Divân-e Qatrân-e Tabrizi*, *Qatrân-e Tabrizi*, 1983/1362: 444; et *Zafarnâmeh*, Nâderi, 1968/1346: 332.
11. Pur Davood, 1969/1347: 54.
12. Voir Harper, 1985:247.
13. 1976:35, la plaque 33.
14. Voir Negahban, 1995:28.
15. 1995:26.
16. Harper, 1985:249.
17. 1985:249.





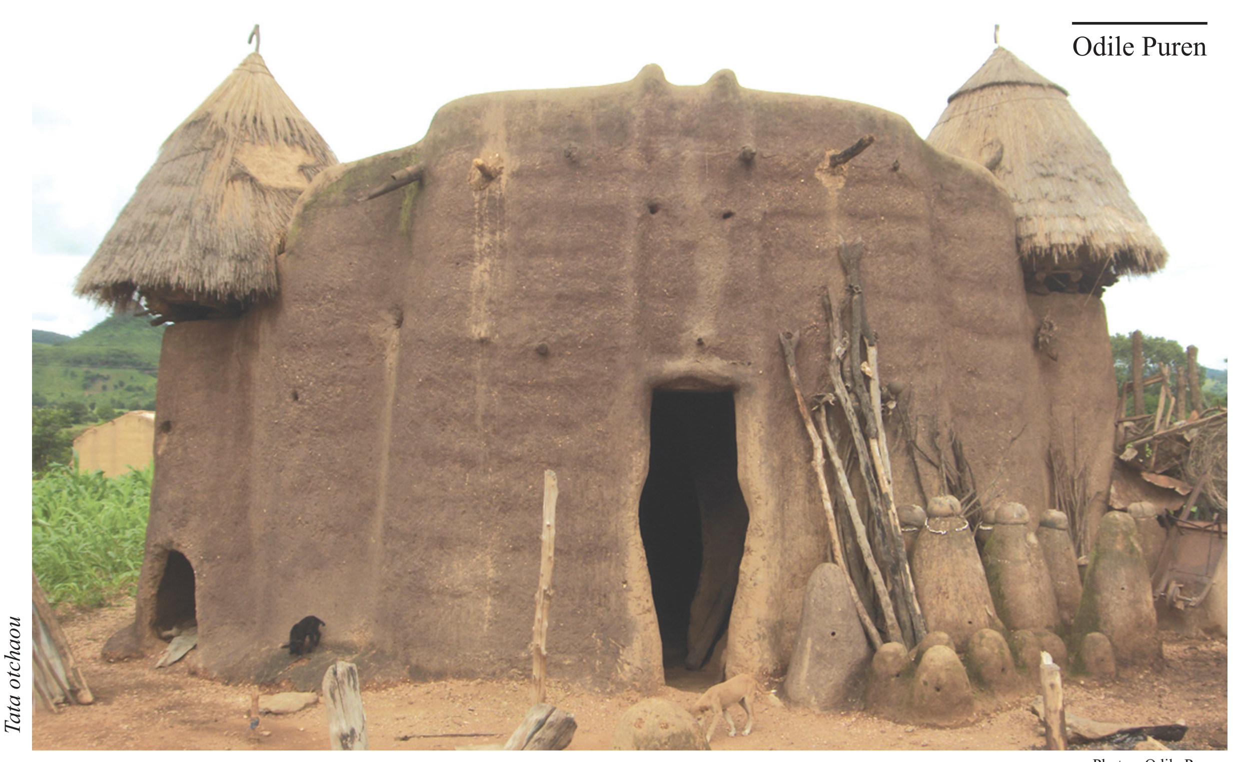
Masse d'arme à tête de div datant de l'époque qâdjâre

Bibliographie:

- Al-Kâteb al-Rajâni, Farâmarz ben Khodâdâd ben Abdollâh, *Samak Ayyâr*, Annotated by Seyyed Ali Shahari, 2 vols, Tehrân, Sedâ-ye Moasser, 2004/1383.
- Amiet, Pierre, *Les Antiquités Du Luristan, Collection David-Weill*, Paris, De Boccard, 1976.
- Balkhi, Ibn, *Fârsnâmeh*, Edited by G, Le Strange and R.A. Nicholson, Tehrân, Enteshârât-e Asâtir, 2006/1385.
- Ferdowsi, Hakim Abolqâsem, *Shâhnâmeh Ferdowsi* (*bar Asâs-e Noskheye Mashhur-e be Shap-pe Mosko*) [*Shâhnâmeh* Ferdowsi (based on the Manuscript known as Published in Moscow)], Tehrân, Enteshârât-e Alam, 1995/1384.
- Harper, Prudence Oliver, The Ox-headed Mace in Pre-Islamic Iran, *Acta Iranica*, 24, 2eme série, vol, X, Papers in Honour of Mary Boyce, 247-259, 1985.
- Kufi, Abu Hafaz, *Joneydnâmeh*, In, *Abu Moslemnâmeh*, Annotated by Hossein Esmâili, pp, 199-519, Tehrân, Enteshârât-e Moi'n, Nashr-e Qatreh, Anjoman-e Irânshenâsi dar Irân, 2001/1380.
- Moshtagh Khorasani, Manouchehr, Arms and Armor from Iran, The Bronze Age to the End of the Qajar Period, Tübingen, Legat Verlag, 2006.
- Nâderi, Amir al-Shoarâ, *Zafarnâmeh*, Introduction by Mahmud Farrox, Tehrân, Enteshârât-e Ketâbkhâneh-ye Melli Mâlek, 1968/1346.
- Negahban, Ezat O, *Weapons from Marlik*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1995.
- Pur Davood, Ebrahim, *Zin Abzâr* [Armament], Tehran, Tchâpkhâneh-ye Artesh-e Shâhanshâhi, 1969/1347.
- Pur Rahnama, Kaveh, Persian's View of Polish –Persian Cultural Relations and Militaria, In, Antoni Romuald Chodynski (ed,), *Persian and Indo-Persian Arms and Armor of 16th – 19th Century from Polish Collections,* Malbork, Muzeum Zamkowe w Malborku, pp, 80-84, 2000.
- Qatrân-e Tabrizi, Abu-Mansur, *Divân-e Qatrân-e Tabrizi* [The Poems of Qatrân-e Tabrizi], Based on the Manuscript of Mohammad Nakhjavâni, Tehran, Enteshârât-e Qoqnus, 1983/1362.
- Sabâ, Fathali Khân Kâshâni, *Shâhanshâhnâmeh*, Handwritten Manuscript, Mashhad, Astân-e Qods-e Razavi.
- Sa'd Salmân, Mas'ud (1995/1374), *Divân-e Mas'ud Sa'd Salmân* (The Anthology of Mas'ud Sa'd Salmân), Annotated by Rashid Yasemi, Tehran, Mo'asseseh-ye Enteshârât-e Negâh.
- Stöcklein, Hans, Arms and Armour, In, Arthur Upham Pope and Phyllis Ackerman (eds,), *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Volume VIB Metalwork and Minor Arts, Fourth Edition of the Original Publication in 1964, Ashiya, SOPA, pp, 2555-2585, 1981.
- Tarsusi, Abu Tâher Mohammad ibn Hasan in Ali ibn Musâ, *Dârâbnâmeh-ye Tarsusi*, Annotated and Corrected by Zabihollah Safa, Tehrân, Bongâh-e Tarjomeh va Nashr-e Ketâb, 1977/2536.

Les tata somba: châteaux fortifiés du nord-ouest du Bénin

Odile Puren



Tata otchaou

Photos: Odile Puren

Des châteaux se dessinent au milieu du plateau du nord-ouest du Bénin: vous êtes dans l'Atacora. Ce département porte le même nom que la chaîne de montagnes qui le traverse. Celle-ci s'étend jusqu'au nord du Togo.

Les tata que l'on ne rencontre nulle part ailleurs que le long de la chaîne de l'Atacora sont construits par des peuples nommés: Batammariba (ce qui signifie «les bons maçons» dans leur langue: le *ditammari*). Ils sont originaires de la Haute Volta, l'actuel Burkina Faso[1]. On les appelle Somba au Bénin et Tamberma au Togo. Hostiles à toutes formes de dominations, ils ont émigré par vagues successives entre le XVIe et le XVIIIe siècle pour s'installer dans le nord-ouest du Bénin et le nord-est du Togo.

Ces châteaux auraient existé à Dinaba, le lieu d'origine des Batammariba. Mais aucune trace de ces constructions n'a été retrouvée dans la région en question. De deux choses l'une: soit les tata ont réellement existé à Dinaba au Burkina Faso et les Batammariba ont transporté les techniques de construction sur le plateau de l'Atacora, soit ce sont les difficultés d'adaptation à leur nouveau milieu de vie (animaux sauvages, campagnes guerrières des rois bariba[2] qui faisaient travailler les prisonniers dans leurs champs) qui les ont obligés à imaginer le plan de petits châteaux fortifiés.

La population Batammariba est estimée à cent mille habitants au Bénin et à vingt mille au Togo.

Il existe cinq sortes de tata au Bénin:

1) Le tata otammari (ou tata bètammaribè)

C'est le plus grand, le plus beau et le plus complexe. Comme presque tous les tata, il est composé d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Pour y avoir accès, il faut traverser le rez-de-chaussée et passer par une entrée entre deux tourelles qui portent, l'une, une

chambre et l'autre, un grenier.

Ce tata possède trois terrasses: une petite à laquelle l'on a accès directement par une échelle (il s'agit du tronc d'un petit arbre, taillé tout le long à hauteurs égales pour permettre aux orteils de prendre appui et dont la partie supérieure est en forme de V), une deuxième en demi-cercle d'1,5 m de diamètre et une troisième beaucoup plus grande.

Des orifices dans le muret supérieur entre les tourelles permettaient de tirer des flèches sur les ennemis.

Le tata otammari était doté à l'origine de sept greniers et de trois chambres. Ceux d'aujourd'hui ne possèdent plus que deux greniers, le nombre de chambres restant inchangé.

Il est important de noter ici que le mot *otammari* vient de *mma* qui veut dire «bâtir» et de *titanti* qui signifie «banco» ou «pisé», «o» étant le radical, ce qui donne «homme constructeur de banco».

2) Le tata otchaou (le pluriel d'*otchaou* est *bêtchabê*)

La ville de Boukoumbé est peuplée par l'ethnie otchaou. A l'entrée du tata otchaou se trouve un arbre généalogique représenté par des traits tracés sur le mur. Chacun de ces traits représente un membre de la famille depuis l'origine des temps.

Ce tata possède trois terrasses: une petite à laquelle on a accès directement par une échelle en bois, une seconde qu'il faut traverser obligatoirement pour accéder à la troisième plus grande. L'étage est dallé, il comporte trois greniers et trois chambres. Celle de la grand-mère est au milieu de la grande terrasse. Un trou d'aération percé dans la dalle permet d'évacuer la chaleur que dégagent les animaux parqués au rez-de-chaussée la nuit.

Le tata otchaou est encore appelé par certains, tata otammari de type 2 ou tata boukoumbé parce qu'il ressemble beaucoup par sa structure au tata otammari décrit ci-dessus.



Vue de la terrasse d'un tata otammari



Tata otammari

3) Le tata ossori (le pluriel d'*ossori* est *bessoribè*)

L'ethnie ossori est majoritaire à Natitingou, la plus grande ville du nord-ouest du Bénin.

Le tata ossori possède un rez-de-chaussée et un étage dont l'accès se fait par une échelle donnant directement sur une grande terrasse. Celle-ci est entourée de trois chambres et de quatre greniers.

Les tata otammari et ossori se rapprochent des tata tamberma du Togo.

4) Le tata tayaba

Les tayaba sont une ethnie vivant aux environs de Tanguiéta, l'une des villes de l'Atacora.

L'ascension sur l'étage de ce tata se fait de l'extérieur, à l'aide d'une échelle placée devant la porte du rez-de-chaussée. Le soir, quand tout le monde est monté, on l'enlève par mesure de sécurité.

A l'origine, lorsque l'on y montait, on accédait directement à une terrasse principale dotée de deux grandes chambres et d'un grenier; puis une secondaire avec six chambres de tailles différentes.

Le tata tayaba actuel n'a que deux à trois chambres et deux greniers, tous situés à l'arrière-plan.



Tata ossori

5) Le tata berba

L'ethnie berba se trouve à Matéri, une petite ville au-dessus de Tanguiéta.

Le tata berba est le seul qui ne possède pas d'étage. Une échelle permet de passer sur une passerelle fermée pour entrer dans une cour intérieure. Celle-ci, ronde, est entourée de sept cases à toit conique de différentes dimensions et de deux greniers. Deux autres cases plus grandes se situent à côté de la passerelle. Ils sont tous reliés entre eux par un mur de quatre mètres de hauteur.

Il est à noter que, malheureusement, les derniers tata berba du Bénin sont en ruine.



Autel du tata otchaou

Tous ces tata ont certains points communs:

- Les chambres et les greniers sont des tourelles à toit (en paille) conique. Celles-ci sont reliées entre elles par un mur circulaire de deux à quatre mètres de hauteur. Il est percé de part et d'autre au niveau de l'étage de trous permettant de voir de loin l'ennemi sans être vu, puis de le flécher à bonne distance.
- Les terrasses sont dallées. Elles portent un trou qui aère le rez-de-chaussée et permet aussi l'évacuation de l'eau de pluie récupérée ensuite dans une jarre pour l'usage quotidien.
- Toutes les portes des chambres donnent sur les terrasses. Elles sont si petites qu'il faut presque ramper pour entrer dans les chambres.
- Devant la porte d'entrée de chaque tata se trouve un autel dédié aux fétiches protecteurs de la famille et du tata.
- Lorsque l'on entre dans un tata, tout de suite à droite ou à gauche (selon le type de tata) on trouve la meule à grains très utilisé autrefois pour moudre les grains de mil, de maïs, ou les condiments.

Au fond du rez-de-chaussée, non loin de l'échelle qui donne accès à l'étage, trône le foyer dont la fumée vous envahit et vous imprègne lorsque vous montez sur la terrasse. Sur celle-ci, se trouve une autre cuisine en plein air. Elle permet de préparer les repas et de se réchauffer pendant l'harmattan[4]. Il arrive quelquefois de trouver une forge et des idoles à côté de la cuisine intérieure lorsque celle-ci est située au milieu du rez-de-chaussée.

Un mur circulaire de deux à quatre mètres de hauteur est percé de part et d'autre au niveau de l'étage de trous permettant de voir de loin l'ennemi sans être vu, puis de le flécher à bonne distance.

Nous avons dit plus haut que le tata somba jouait un rôle défensif. Il jouait également un rôle économique car il abritait non seulement les familles mais aussi les silos à grains, les animaux (bovins), les oiseaux (la basse-cour) et les insectes (des abeilles). Une pièce du rez-de-chaussée leur était réservée. De nos jours, seule la basse-cour y trouve refuge le soir et quelquefois les bovins.


Tata otammari, grenier des hommes


Grenier des femmes

Certains tata servent uniquement aux cérémonies d'initiation.

La construction d'un tata nécessite de la terre argileuse, de l'eau, du bois, des feuilles et du beurre de karité. Ces matériaux sont recueillis sur place. En général, les hommes des tata alentour sont mobilisés pour la construction. La part du travail qui demande moins d'énergie est confiée aux femmes et aux enfants dont le rôle consiste à aller chercher de l'eau aux marigots ou à la rivière. Construire un tata devient ainsi une œuvre communautaire.

La terre est d'abord débarrassée de tous ses déchets – cailloux, bouts de bois, tessons de bouteille, herbes… On en fait ensuite une butte pas très haute au milieu de laquelle on creuse un large trou dans lequel on verse de l'eau. Les hommes referment le trou avec la terre de la butte, puis montent dessus et la pétrissent avec leurs pieds. Après cette phase, ils se répartissent en plusieurs groupes: il y a ceux qui font des boules avec la pâte de terre obtenue, ceux qui ramassent les boules, ceux qui les passent aux bâtisseurs et ceux qui bâtissent le tata. Ces derniers construisent d'abord les tourelles, puis les murs qui les relient.

Le propriétaire du tata, s'il en a les moyens, fournit le petit déjeuner et le déjeuner aux constructeurs pendant la durée du travail; dans le cas contraire, chacun vient avec son repas. Mais il est tenu d'offrir la boisson aux travailleurs. Ils travaillent tous les jours sauf le jour du marché (qui a lieu tous les cinq jours).

La construction d'un tata dure trois mois et parfois toute la saison sèche.

Les boules sont collées les unes aux autres et lissées à la main. On laisse sécher la première rangée avant de poser la deuxième. Lorsque le mur arrive à une certaine hauteur, les bâtisseurs travaillent à reculons parce qu'ils sont obligés de s'asseoir sur le mur pour pouvoir agglomérer les boules les unes aux autres.

Le bois sert à soutenir les murs et le plafond.

Le tata somba jouait un rôle défensif. Il jouait également un rôle économique car il abritait non seulement les familles mais aussi les silos à grains, les animaux (bovins), les oiseaux (la basse-cour) et les insectes (des abeilles).

La dalle est composée de terre, de couches de feuilles de caïlcédrat et de traverses en bois de caïlcédrat ou en bois de karité (ces bois sont réputés pour leur solidité). Ces feuilles, selon les Somba, ont la vertu d'éloigner les insectes nuisibles du tata.

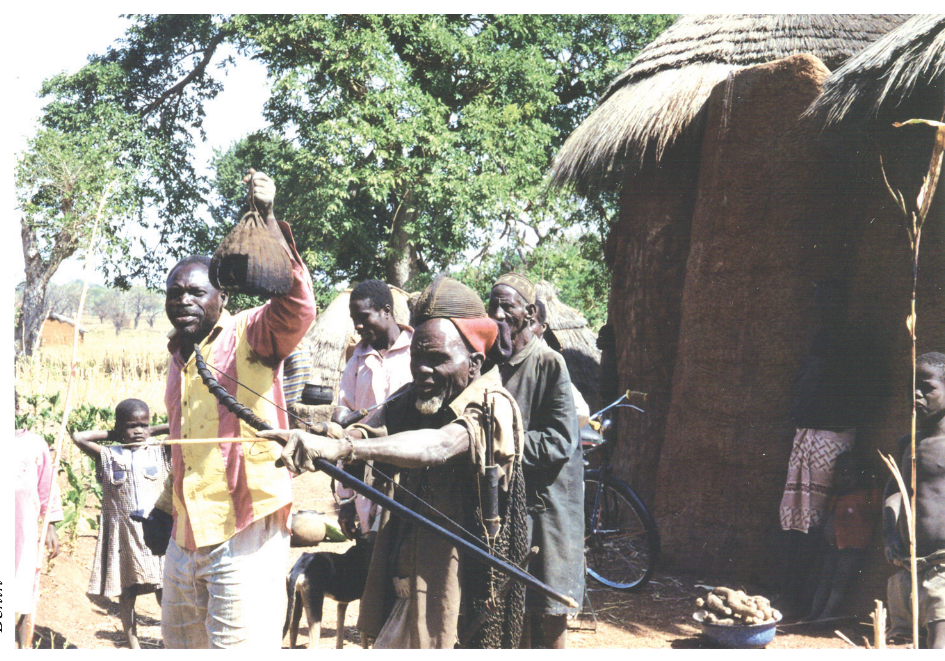
Lorsque les hommes terminent la construction du tata, les femmes prennent la relève en crépissant les murs avant de les décorer. En ce qui concerne le tata otchaou, le crépissage se fait avec une pâte obtenue à partir d'un mélange de bouse de vache, de jus de néré et de la terre argileuse. C'est ce qui donne aux murs une couleur grise. Celui des autres tata se fait avec un mélange de terre et de beurre de karité, le tout bien pétri. La présence du beurre de karité imperméabilise en quelque sorte les murs. La décoration du tata diffère selon les ethnies. Un jour que nous visitions un tata, le propriétaire nous dit: «Regardez les scarifications qui sont sur mon visage, ce sont les mêmes que vous retrouvez là sur mon tata». Ce qui signifie que le tata n'est pas une maison ordinaire; il s'agit d'une œuvre d'art appartenant à une société bien définie et marquée par le sceau (ici les scarifications) de cette société. Notons cependant que seules les scarifications des Otammari sont



Cuisine d'un tata ossori



Chapeaux de cérémonie



Un chasseur ossori en train de faire une démonstration, Bénin

reproduites sur les murs du tata. Les autres ethnies choisissent des dessins de telle manière qu'ils diffèrent d'une ethnie à l'autre et donc d'un tata à l'autre.

Les Somba sont des individualistes, leur installation dans l'espace le prouve bien. Les tata ne sont pas regroupés pour former un village comme c'est le cas des autres habitations du Bénin. D'ailleurs, une légende somba dit que «lorsqu'un jeune homme a fait son initiation et qu'il est prêt à construire son propre tata, il monte sur la terrasse de celui de son père, se met à l'une des extrémités, puis il tire une flèche le plus loin possible. Il construira son tata là où elle s'est plantée et y habitera toute sa vie».

Le tata n'est pas une maison ordinaire; il s'agit d'une œuvre d'art appartenant à une société bien définie et marquée par le sceau de cette société.

Le château somba est le plus souvent orienté ouest-est c'est-à-dire qu'il fait face au bonheur, donc, tourne le dos au malheur qui ne l'atteindra jamais. Il est aussi divisé symboliquement dans l'espace en deux parties: le nord de l'édifice est attribué aux femmes et le sud aux hommes. Par conséquent les cérémonies d'initiation ou de deuil se font pour chacun des sexes du côté qui lui correspond.

Cette différenciation sexuelle s'observe également au niveau des greniers. Celui des hommes renferme leurs récoltes telles que le millet, le riz et le sorgho; dans le grenier des femmes, on trouve des haricots, des pois, des fruits, des arachides… Le chapeau des greniers est retiré pour les remplir ou pour y puiser le contenu.

Hommes et femmes vaquent à leurs activités quotidiennes du côté qui leur est imparti. Il faut remarquer aussi que les divinités associées aux femmes ont leur demeure au nord et celles qui concernent les hommes sont au sud. Les plantes médicinales sont également stockées au nord, parce qu'en général ce



Tata moderne

sont les femmes qui connaissent les vertus des plantes et soignent les enfants quand ils sont malades.

Au cours de nos recherches, des enfants voulant nous proposer d'acheter des articles fabriqués par des femmes les ont automatiquement étalés par terre, du côté nord du tata.

L'orifice par lequel l'on monte à l'étage du tata se trouve au sud, donc du côté des hommes. Ceci signifie que les hommes protègent les femmes et les enfants d'éventuels dangers, de même, dans la rue, l'homme marche toujours devant la femme, ainsi, il est le premier à affronter le danger.

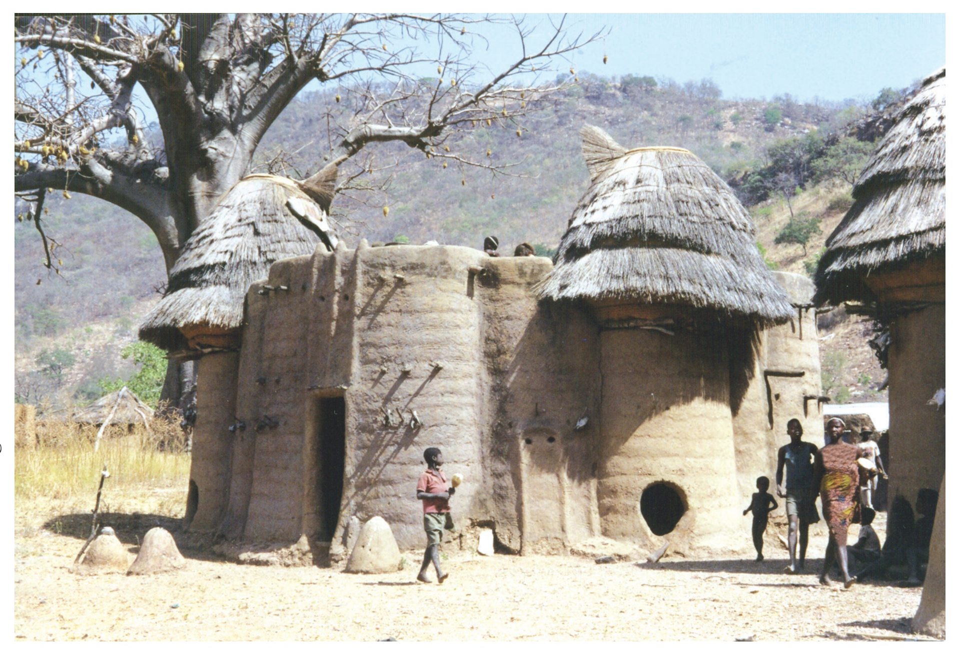
Dans le tata otammari ou ossori, le plus vieux chef de famille partage le vestibule avec les animaux. Parfois, il occupe la chambre située dans la tourelle centrale où sont conservés des objets sacrés et au-dessus de laquelle se trouve la chambre des filles.

L'entretien d'un tata est très difficile aussi les Somba choisissent-ils de nos jours d'introduire une autre forme d'habitat dans leur domicile. Ils adoptent le plan rectangulaire apporté dans le pays par le biais de la colonisation. Aussi voit-on actuellement une maison rectangulaire avec un toit en tôle à proximité du tata ou parfois sur la terrasse.

> La construction en banco disparaît au profit du béton dans les tata modernes, l'échelle est remplacée par des escaliers, la paille des toits par du béton ou de la tôle.



Objets fabriqués par les femmes, bracelets en herbes, objets en argile



Tata tamberma, Togo

La construction en banco disparaît au profit du béton dans les tata modernes, l'échelle est remplacée par des escaliers, la paille des toits par du béton ou de la tôle. C'est le cas de l'hôtel «tata somba» à Natitingou et de deux tata privés à Boukoumbé et à Koaba (à 17 km de Boukoumbé). Le tata moderne donne au propriétaire une certaine notoriété. Il est considéré par les autres comme un homme riche, un homme de pouvoir.

Les Somba étaient à l'origine des chasseurs. Ce métier occupait une place prépondérante dans leur vie; mais les animaux devenant de plus en plus rares, ils se sont résignés à l'agriculture.

Actuellement, la vie dans les tata est réglée par les saisons: la saison sèche est consacrée à la construction des tata ou à leur restauration, à la chasse (cependant, ils mangent rarement de la viande en dehors des fêtes et des sacrifices) et aux diverses cérémonies traditionnelles. La plus importante est le difoni qui permet à l'adolescent de devenir un adulte. Il lui confère un nouveau statut et lui donne droit au mariage.

Le tata somba est une habitation originale qui résiste tant bien que mal aux techniques de constructions modernes; mais pour combien de temps? Les constructions en banco diminuant d'année en année, nous pensons qu'il est urgent de réagir afin de sauvegarder ce patrimoine culturel. Au Togo, l'ensemble des tata tamberma encore appelé le *koutammarkou* ou «Pays où l'on construit en pétrissant la terre humide» a été inscrit en 2004 sur la liste des sites classés du patrimoine mondial de l'UNESCO en tant que «paysage culturel vivant». ■

---

1. Le Burkina Faso, anciennement Haute Volta jusqu'au 4 août 1984 est un Etat Ouest africain. Burkina Faso signifie «Pays des hommes intègres» en langues peulh et more. Il a accédé à l'indépendance le 5 août 1960. Ce pays est limité au nord par le Mali et le Niger, au sud par La Côte d'Ivoire, le Ghana et le Togo, à l'est par le Bénin et le Niger, et à l'ouest par le Mali. Sa superficie est de 274 120 km2. Ouagadougou, la capitale, compte de nombreux immigrés africains. Le pays est peuplé de plus de 13,5 millions d'habitants. La langue officielle est le français mais on y parle aussi le more, le peulh, le dioula, le gourmantché et le sénoufo. Le Burkina Faso est un pays agricole. Mais depuis 1985, le secteur minier tend à se développer à tel point que l'or est devenu le deuxième produit d'exportation après le coton.
2. Bariba: ethnie du nord-est du Bénin.
3. Harmattan: vent d'est froid et sec qui souffle sur l'Afrique de l'Ouest, en général de septembre à février.

Turner et ses peintres

Exposition au Grand Palais, Paris.
24 février au 24 mai 2010

Un paysagiste abstrait, fou de lumière

Jean-Pierre Brigaudiot


Turner, Ange debout dans le soleil, *1846, Londres*

"*Car ce Turner, c'est de l'or en fusion, avec, dans cet or, une dissolution de pourpre.*"
Edmond de Goncourt, 1891

Fin 2008 il y avait eu, au même Grand Palais à Paris, l'exposition *Picasso et les maîtres.* Le propos des commissaires visait à montrer les emprunts, le plus souvent explicites, faits par Picasso au corpus des œuvres picturales majeures de l'histoire de l'art, et à montrer comment le peintre s'appropriait et actualisait ces œuvres en les interprétant et en les intégrant à sa manière de peindre, cubiste ou expressive, pour leur donner un surcroît de vitalité. Picasso opérait dans le contexte de la modernité où la déférence envers les maîtres était une posture en voie d'extinction rapide. Aujourd'hui, avec Turner, le propos des commissaires est proche, ne serait-ce le titre de l'exposition, *Turner et **ses** peintres,* avec un possessif: ***ses***, qui génère un sens différent: lors de l'exposition Picasso, ***les*** maîtres étaient en quelque sorte tenus à distance alors qu'avec Turner ils sont donnés comme ***siens***. L'exposition parisienne *Turner et ses peintres* met l'accent sur les rapports du peintre avec la France et le contenu de ses collections, notamment celles du Louvre. Lors de la visite de cette exposition, on peut constater que dans la majeure partie de son parcours, Turner travaille de manière conforme aux us de son temps et ***se*** crée un panthéon de peintres, antérieurs ou contemporains, qu'il approche, copie (exercice alors indispensable) et transpose. En cette première moitié du XIXe siècle, le parcours d'un peintre implique la vénération des maîtres avec de longs voyages pour les découvrir, les étudier, avant, peu à peu, de développer une œuvre personnelle riche de ces longues périodes d'apprentissage et d'élaboration d'une œuvre singulière. Un certain nombre de toiles des peintres que Turner a choisies pour constituer son panthéon sont exposées aux côtés de ses propres œuvres et cette confrontation très systématique contribue certainement à donner à cette exposition une dimension pédagogique un peu pesante. Et il est indéniable que montrer principalement ce peintre d'avant son apothéose peut laisser sur sa faim, voire décevoir, quelle que soit la validité du propos et l'intérêt des œuvres exposées, peut être parce que le propos de cette exposition implique de montrer davantage le Turner académique que le Turner époustouflant de la dernière décennie de son travail. Car ce que l'histoire de l'art a retenu de Turner ce

sont ces œuvres quasiment abstraites et informelles, peintures de la lumière, du vent, des tempêtes, bien davantage que ses compositions académiques, ces dernières étant parfois peu enthousiasmantes, comme cette grande «tartine» de 1823 rapportant la bataille de Trafalgar (était-ce indispensable de montrer cela?). Et bien évidemment pour qui connait un peu l'œuvre de Turner, il y a toujours cette attente impatiente de revoir ce qui est extraordinaire plutôt que ce qui est seulement très bien, très habilement peint, mais ne caractérise pas totalement cet artiste.

La démarche de Turner qui aboutira *aux œuvres lumière* s'étend sur plusieurs décennies et c'est ce que montre vraiment cette exposition: quels peintres et ce qui dans leur peinture va contribuer à construire le Turner que retiendra l'histoire de l'art, le Turner dont je suis bien convaincu que l'intérêt réside plus dans son apport que dans ses emprunts.

Turner, Clair de lune, étude Millbank, *1797*

William Turner, 1775-1851, est né à Londres dan un milieu modeste. Il étudie l'art à la toute nouvelle Royal Academy of Arts dont il deviendra rapidement membre et où il enseignera la perspective. Son premier voyage en Italie et en France date de 1802, ensuite il se déplacera très régulièrement en Europe pour étudier tant les maîtres anciens que ses confrères contemporains, souvent donnés comme rivaux. Sa carrière sera très brillante. Il fut un artiste de son temps, un travailleur acharné qui va œuvrer dans la longue durée à un dépassement de ce qu'est son art et de ce qu'est alors la peinture avec la pesanteur de l'obligatoire savoir faire.

La démarche de Turner qui aboutira aux *œuvres lumière* s'étend sur plusieurs décennies et c'est ce que montre vraiment cette exposition: quels peintres et ce qui dans leur peinture va contribuer à construire le Turner que retiendra l'histoire de l'art, le Turner dont je suis bien convaincu que l'intérêt réside plus dans son apport que dans ses emprunts. Parmi ces œuvres et ces artistes il y a ceux, ses prédécesseurs dont la notoriété est immense, comme Poussin, Claude le Lorrain, Rembrandt, et d'autres encore, maîtres opérant dans des genres différents mais dont il apparaît que Turner retiendra avant tout la construction du tableau par la couleur et la lumière, bien davantage que la construction par la ligne, même s'il fut un virtuose en matière de perspective. Ayant préalablement une vue un peu globale de l'œuvre de Turner, avec cette exposition on comprend comment le passage et le choix se sont faits d'une vision rationnelle du monde représenté à un monde ressenti et irrationnel, celui des éléments naturels éventuellement déchainés: vents, tempêtes, brumes, nuées évoluant dans la lumière et d'une certaine manière *irreprésentables*. Ce passage chez Turner

se fait grâce à ce qu'il retient des uns et des autres; on peut prendre comme exemple parmi d'autres les œuvres de Poussin montrées dans cette exposition, avec un parti pris où domine une construction qui accorde la *prépondérance à la ligne* et à la perspective mais où joue également une *construction par la couleur*. Et il y a également ces lointains bleutés de la scène représentée où se dissolvent les formes jusqu'à l'informe, on appelle ça *la perspective atmosphérique* ou, en italien, le *sfumato* qui est un moyen de dire la profondeur illusionniste (la profondeur de champ en termes photographiques) du tableau, notamment lorsqu'il figure des espaces non bâtis comme le paysage rural ou marin. Et c'est très évidemment cette construction de l'espace pictural par la couleur que retiendra Turner. Dans son panthéon, il y a également et même beaucoup Claude le Lorrain, dit Claude Gellée, par lequel il va indéniablement être fasciné pour son traitement de la lumière. De Claude le Lorrain on ne peut en effet oublier cette lumière qui à la fois est peinte (n'est-il point étrange de peindre ce qui n'a pas de forme !) en tant qu'élément informel et révèle et rend diaphanes les architectures comme les voiles des navires, corps baignés de cette fameuse lumière mordorée et corps ainsi dématérialisés, comme des images propres au rêve. Turner regarde également des maîtres un peu moins connus et parmi ceux-là des peintres hollandais, des paysagistes et peintres de marines tel van Ruysdael. Evidemment dans ces marines il y a le ciel immense et la lumière, toujours la lumière qui travaillera Turner jusqu'à ce qu'elle devienne le sujet de sa peinture! Il y a aussi Rembrandt et son fameux clair obscur où les corps et les visages sont modelés par la faible lumière et il y a ses paysages, souvent des œuvres de petits formats, notamment les dessins et eaux fortes où les formes deviennent informes dans les lointains, où le blanc (en épargne) n'est pas tant un vide d'entre les choses qu'élément constructeur de l'espace et de la lumière.



Turner, La Plage de Calais à marée basse, des poissardes récoltant des appâts (détail), *Bury Art Gallery, Museum & Archives*

> Avec cette exposition, on comprend comment le passage et le choix se sont faits d'une vision rationnelle du monde représenté à un monde ressenti et irrationnel, celui des éléments naturels éventuellement déchainés: vents, tempêtes, brumes, nuées évoluant dans la lumière et d'une certaine manière *irreprésentables*.

Dans cette exposition, j'ai scruté avec intérêt deux œuvres disposées côte à côte et qui témoignent des partis pris



Turner , L'incendie de la Chambre des Lords

divergents de leurs deux auteurs, Turner et Bonington, son contemporain; ce sont deux mêmes vues de Venise où Bonington se consacre à représenter les architectures sous l'emprise pesante des règles de la perspective alors que Turner, en cette année 1835, échappe à celle-ci par un travail où la lumière-couleur devient de fait le sujet du tableau bien davantage que celui-ci ne représente la cité des doges. Certes je pourrais citer bien des peintres que Turner a approchés, étudiés et chez lesquels il a puisé matière à élaborer son œuvre comme Géricault pour le *Radeau de la méduse*, qui dans cette exposition côtoie le *Désastre en mer* de Turner où l'on passe de la glorieuse et grandiloquente anecdote de Géricault au déchaînement des éléments naturels dont Turner est friand, en quête d'un sublime très romantique.

A voir ces nombreux tableaux de *Turner et de ses peintres*, cela laisse penser que cet artiste, tout au long de son parcours, aura bâti son œuvre majeure à partir d'une préoccupation et avec ce dont il s'empare chez les uns et les autres, dont le Lorrain, Rembrandt ou Géricault: la couleur lumière comme élément qui nous échappe, indomptable, sublime mais également et d'une certaine manière irreprésentable car elle est l'immense, le mouvant, l'informe, l'inhumain.

Dans l'exposition et dans une appréciation des œuvres de Turner en relation avec ce qui suit, jusqu'au XXe siècle inclus, il y a lieu de remarquer ces figures ou corps se découpant sur un halo de lumière d'or (par exemple cet *Ange debout dans le soleil*, de 1846) et qui évoquent Gustave Moreau et les Symbolistes à venir, voire Chagall et son onirisme. Ici encore la forme s'abolit et se dissout dans la lumière. Et tel est bien le propos de Turner dont la posture est décidément romantique et en cohérence avec ce qui suivra en peinture, dont l'Impressionnisme puis les Expressionnismes figuratifs ou abstraits, et ce jusqu'à nos jours. Turner peut ainsi être considéré à la fois comme un romantique et un expressionniste, ce qui se confond toujours quelque peu, en ce sens que le romantisme voit l'être artiste s'affronter, lui, individu (moi-je), à la nature, aux éléments, aux tempêtes, à l'immense, à l'infini, tout cela sur la base de la sensation et du ressenti, à l'encontre de la rationalité ou au-delà de celle-ci. Alors dans cette exposition qui nous présente un Turner académique, capable

Turner, L'incendie du Parlement, *1834*

du dessin perspectif le plus virtuose et normé, il faut repérer ce qu'il prend ici et là, à la fois chez les maîtres anciens et chez ses contemporains pour passer de cet académisme brillant à l'époustouflante peinture de la lumière, du vent, des nuées et des tempêtes, pour passer de la forme à l'abominable informe qu'est l'univers. On rencontre ici le fameux débat académique entre les défenseurs de la ligne et les défenseurs de la couleur, la première signifiant l'intelligence, le calcul, la réflexion et la rationalité et la seconde privilégiant la sensualité et l'irrationnel. Aujourd'hui encore, en matière de peinture cette partition est présente, que ce soit dans les figurations ou dans les abstractions. Pour résumer sommairement cela, au XXe siècle, il y eut les abstractions géométriques dont «l'opposé» ou l'antithèse se logea dans les expressionnismes abstraits, l'art informel, le tachisme, le matiérisme; par ailleurs il y eut des figurations où la forme était avant tout dessinée et limitait ainsi, délimitait et astreignait la couleur alors que pour d'autres figurations la forme explosait avec et dans la couleur et le geste.

Turner annonce beaucoup de ce qui va advenir après lui: évidemment l'Impressionnisme et notamment le Monet abstrait des Nymphéas, certains aspects du Symbolisme et une bonne part des expressionnismes où les peintres, dans une posture post romantique, s'affrontent à la matière picturale (symboliquement la glaise) en démiurges pour en faire la lumière couleur, témoignage de la lutte de l'homme contre le néant et les Ténèbres (celles dont nous parle la Genèse). Parmi les expressionnistes abstraits, nul doute que l'œuvre de Rothko a quelque chose à voir avec celle de Turner, mais débarrassée du trop encombrant sujet - le paysage, le réel - afin que la peinture ne soit plus que couleur lumière, silence et recueillement.



Turner, Ombre et Ténèbres le soir du déluge, *1837-1840, Tate Gallery, Londres*

Finalement la dimension pédagogique de cette exposition a le grand mérite de nous montrer comment Turner, l'académique, devient Turner, l'extraordinaire, incontournable repère dans le cours du fleuve peinture. ■

Turner annonce beaucoup de ce qui va advenir après lui: évidemment l'Impressionnisme et notamment le Monet abstrait des Nymphéas, certains aspects du Symbolisme et une bonne part des expressionnismes où les peintres, dans une posture post romantique, s'affrontent à la matière picturale (symboliquement la glaise) en démiurges pour en faire la lumière couleur, témoignage de la lutte de l'homme contre le néant et les Ténèbres (celles dont nous parle la Genèse).

Le monde imaginaire de Marguerite Duras

Seyed Behdâd Ostowân

Les œuvres de Duras sont pleines de signes visuels. L'ensemble de son œuvre comporte une richesse d'images; images plutôt symboliques comme celles de la mer ou même images maternelles. Car elle parle du monde imaginaire dans son œuvre. Ses ouvrages, malgré leurs apparences autobiographiques, sont un mélange de souvenirs et de fictions. *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* sont deux ouvrages autobiographiques, mais le personnage de son frère dans *Un barrage contre le Pacifique* est différent de celui du frère aîné dans *L'Amant.* En outre, l'omniprésence de la mère dans la majorité des œuvres de Duras comme *Un barrage contre le Pacifique, l'Amant, l'Eden cinéma*… montre l'importance de ce personnage, mais l'image de la mère qui l'obsède dans presque toutes ses œuvres diffère au courant des années. Elle demeure cependant toujours anonyme. Une sorte de dualité et un sentiment d'ambivalence se dégage de la relation de Duras avec sa mère. Dans ces deux livres (*Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*), la relation établie entre la mère et ses enfants est un mélange d'amour et de haine. La raison de l'amour maternel semble logique, tandis qu'il faut chercher la raison de la haine de l'écrivain envers sa mère dans la relation de cette dernière avec son frère aîné: "*Je voulais tuer mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère …*".[1]

La mère de Duras a des sentiments contradictoires, c'est un personnage déséquilibré, elle a un courage énorme et veut affronter la force de la nature et résister devant l'océan Pacifique en construisant des barrages. Néanmoins, dans certaines scènes, elle apparaît découragée et sans énergie. Elle éprouve un amour profond pour ses enfants malgré le sentiment de colère et de rage contre sa fille qui ressemble parfois à de la haine.

Dans la pensée de Duras, on peut voir la même dualité dans l'image de la mer, la mer est un élément qui est source de richesses naturelles mais qui est aussi envahissante, destructrice et agressive (même les barrages construits par la mère de Duras ne peuvent résister à la force destructrice de l'océan Pacifique). La ressemblance de l'image maternelle et la mer peut être exprimée dans la pensée par l'homophonie des mots "mère" et "mer" dans la langue française (un thème déjà étudié par de grands critiques comme Bachelard). La figure emblématique maternelle de l'eau a des contradictions considérables, elle est source de vie mais peut être aussi cruellement dévastatrice:

"*Comme la mère, la mer peut être englobante, dévoratrice, violente et envahissante, mais en même temps elle est fascinante, incontournable, nourricière et douce. Dans* Le Vice-Consul*, malgré la présence d'une mère qui frappe, c'est l'image d'une mer attirante qui domine. La mer offre à la mendiante, qui a été chassée par sa mère, la nourriture et le repos bienfaisant*".[2]

Dans le monde imaginaire de Duras, la mer et la mère sont violentes et agressives, "*donneuse de vie, donneuse de mort, l'Eternel mouvement de flux et de reflux de la mer métaphorise la position ambivalente de la mère dans la relation avec son enfant.*"[3] La force destructrice de la mer comme envahissement des terres et la noyade des personnages de Duras sont comparables avec la force cachée de la mère, mais cette ressemblance ne se limite pas à un aspect négatif,

elle a aussi une dimension positive. L'opposition existant entre ces deux images emblématiques peut présenter la pulsion de la vie et la pulsion de la mort selon Freud. "*Dans l'œuvre de Duras, la mer est incontestablement une métaphore du corps maternel. Pourtant, si la mer est un corps, la seule relation possible est fondée sur une ambivalence qui balance entre la peur de la mort par la noyade et le désir de la submersion corporelle. Duras présente cette métaphore sous une forme très personnelle, en insistant sur cette ambivalence et en la présentant sous des configurations différentes*".[4]

La mort est une autre image qui domine les œuvres de Duras. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, les enfants meurent de faim; dans *Le Vice-Consul*, les misérables et les lépreux sont tués par le vice-consul à cause de sa phobie, certains personnages se suicident (notamment par noyade), il y a aussi la noyade des enfants et de certains protagonistes des romans de Duras. Ce thème et cette préoccupation apparaissent dans une scène assez révélatrice où Duras essaie d'exprimer sa contemplation de la mort d'une mouche: «*Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité*».[5]

Le thème de l'image est également très présent dans l'œuvre de Duras. Elle avait d'ailleurs d'abord choisi pour son livre *L'Amant* le titre de *Photographie absolue,*


Marguerite Duras

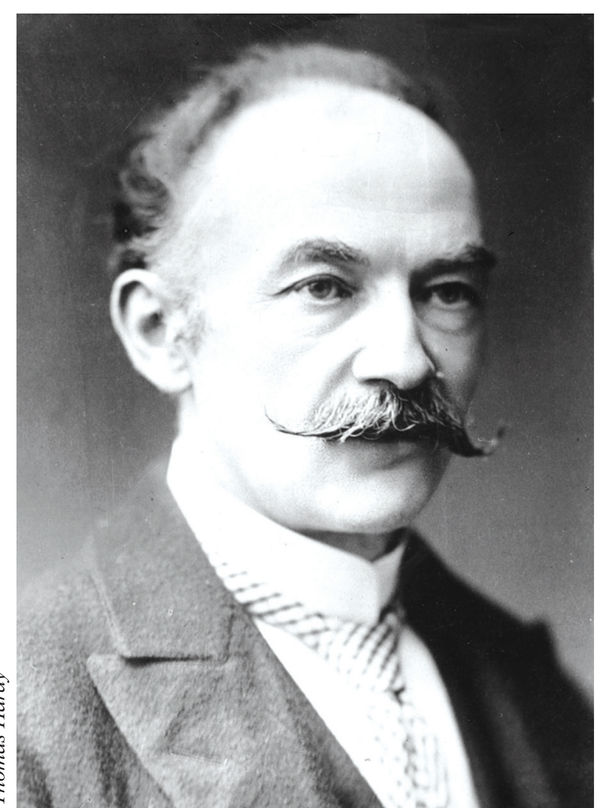
Dans la pensée de Duras, on peut voir la même dualité dans l'image de la mer, la mer est un élément qui est source de richesses naturelles mais qui est aussi envahissante, destructrice et agressive.

et elle commence cet ouvrage par la description de sa propre figure. Tout au long de ce livre, elle essaie de décrire sa vie à l'aide des explications qui donnent à *voir* aux interlocuteurs et elle va au-delà; elle exprime le monde imaginaire de sa pensée sous la forme d'une autobiographie, mélangeant le monde réel de ses souvenirs au monde fictif de l'imaginaire; un modèle assez nouveau pour ce nouveau-romancier de notre ère. ■

1. Duras, Marguerite, *L'Amant,* Paris, Les éditions de minuit, 1984, p. 13.
2. Van de Biezenbos, Lia, *Fantasmes Maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Edition Rodopi B.V., Amesterdam-Atlanta, 1995, p. 171.
3. Ibid. p. 172
4. Ibid. p.177
5. Duras, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953, p. 39.

L'éducation des masses dans *Le Retour au pays natal** de Thomas Hardy

Shekufeh Owliâ


Thomas Hardy

Dans les pages initiales du roman, un compte rendu détaillé de la lande nous est donné. Elle est décrite comme étant «*inchangée depuis les temps préhistoriques comme les étoiles du firmament*.»[1] On peut noter également que «*l'antiquité de ce lieu inviolé*» contraste fortement avec «*l'esprit harcelé par les changements engendrés par le monde contemporain*.»[2] Selon Wainwright, c'est ce qui explique pourquoi «ce monde primitif plaît» autant à l'homme contemporain.[3]

Ceci explique aussi pourquoi Clym, l'intellectuel, chérit autant cette lande. Le héros est décrit comme étant «*imprégné de… ses odeurs. On pourrait même déduire, à la limite, qu'il en est le produit*.»[4] Ce passage indique clairement à quel point l'origine d'Edgon s'identifie à la lande qui porte son nom. Dans une partie du roman, Hardy décrit Clym de la manière suivante: «*Traduisez toute la haine ressentie par Eustacia Vye envers la lande en amour, et vous obtenez le cœur de Clym*.»[5] Radford approuve les propos de J. C. Dave qui note que le fait que Clym soit devenu coupeur d'ajoncs pourrait, a priori, "*être considéré comme étant un accès au pouvoir: un retour à un état primordial*"[6] qui, juge-t-il, mènerait à une paix intérieure. Il est même en mesure de chanter des chansons d'amour en français tout en travaillant sur la lande, à la grande consternation d'Eustacia.

S'il consacre ses jours à couper les ajoncs, c'est en vue de se préparer pour l'ambitieux projet d'éduquer les masses. Merryn Williams croit, toutefois, que Clym ne pourra jamais devenir un paysan dans le sens plein du terme étant donné que, toute une vie durant, il a mené une vie d'intellectuel.[7]

Ce dernier fait tout son possible pour s'unir à la lande qui se transforme toutefois en un «*immense cimetière*» et parvient à épuiser toute son énergie.[8] Le jour malheureux où Mme Yeobright rend visite à son fils pour se réconcilier avec lui, Clym était tombé dans un «*profond sommeil qui est le résultat de travaux assidus*»[9] de sorte qu'il ne se réveilla pas lorsque sa mère frappa à la porte. C'est pourtant une chose à laquelle il fallait s'attendre puisque toute civilisation est décrite dans ce roman comme étant l'ennemie mortelle de la lande.[10]

Dans ses romans, Hardy révèle comment "*les aspirations humaines sont éclipsées par une grandeur historique et archéologique, apparaissant dérisoires par rapport aux temps archéologiques.*"[11] Ainsi Eustacia, dont le plus grand rêve a toujours été de quitter la lande, y trouve finalement la mort et Wildeve, l'ex-ingénieur, y tient une auberge. En outre, la tentative idéaliste de Clym consistant à éduquer les masses échoue et son objectif initial de réformer les habitants d'Edgon se solde par la mort de sa femme et de sa mère.[12]

M. Yeobright est, à ne pas en douter, un jeune homme très brillant. Hardy insiste sur le fait qu'il a une excellente maîtrise du français, le parlant aussi vite qu'une fillette mange des mûres. Un des habitants d'Edgon mentionne aussi que Clym est un homme ayant des idées bizarres dans plusieurs domaines[13] et attribue cela au fait qu'il allé très jeune à l'école. Sur ce, son beau-père le capitaine Vye, réplique qu'envoyer les enfants à l'école dès leur très jeune âge est une vraie nuisance.[14]

Hardy, qui semble partager les vues du capitaine sur l'éducation, affirme donc que la pensée est, pour employer les mots mêmes de l'écrivain, un «*parasite*» qui contribue à ravager les beaux traits de Clym.[15] Il me semble que les racines de la chute de Clym Yeobright sont à rechercher, dans une large mesure, dans son caractère même et son habitude singulière de réfléchir très longtemps sur des questions que les masses trouveraient à peine fondées.

Lorsque Mrs. Yeobright arrive à la conclusion que son fils pourrait être fatigué d'être couronné de succès, Clym pose subitement la question: «*Maman, qu'est-ce que le succès?*» A ce moment même, Christian Cantle annonce que la belle Eustacia a été piquée avec une aiguille le jour même à l'église. Leur attention étant redirigée vers cet événement, la question de Clym reste sans réponse.[16] Autrement dit, Clym a coutume d'aborder la plus simple des questions sous plusieurs angles. Sa définition de la réussite est très différente de celle que les autres pourraient avoir sur ce sujet. Mais, d'après Beer, le fait que la mort d'Eustacia soit survenue après que Susan Nunsuch ait pratiqué la magie noire ruine la croyance populaire selon laquelle la magie est inefficace.[17]

De telles pratiques, basées sur la superstition, sont très récurrentes dans la littérature. Ainsi, dans les dernières pages de *La vie de Galilée*[18], Andrea, un ancien élève de Galilée, tente de faire sortir le livre de ce dernier intitulé *Discorsi* clandestinement vers la Hollande, où il a l' intention de le faire publier, alors que les gamins qui jouent près de la frontière croient aux diables et aux sorcières.[19] De même, Clym, de retour dans sa patrie avec le désir secret de la reformer, est désolé de la trouver envahie par les superstitions et les absurdités.

Hardy, qui semble partager les vues du capitaine sur l'éducation, affirme donc que la pensée est, pour employer les mots mêmes de l'écrivain, un «*parasite*» qui contribue à ravager les beaux traits de Clym.

Dans la pièce de Brecht mentionnée ci-dessus, ce dernier semble suggérer que les travaux de recherche effectués par les scientifiques ne sont pas mis au service des masses populaires; c'est ainsi que leur société reste plus empêtrée que jamais

dans les superstitions. Dans le sixième livre du *Retour au pays natal*, Susan se met à modeler la cire, lui donnant la forme d'une femme ressemblant à Eustacia et dans laquelle elle enfonce des épingles. Par la suite, elle tient la statuette dans le feu tout en répétant une prière au Seigneur à l'envers. Ceci nous indique clairement à quel point les idéaux de Clym sont étrangers aux Edgonites qui sont superstitieux.

Clym songeait à élever les masses au détriment des individus, étant prêt à être le premier sacrifié pour cette cause et c'est, de fait, ce qui finit par arriver. Il me semble que Clym, ayant perdu la vue et ceux qui lui sont très chers, finit effectivement par être «sacrifié». En outre, il ne faut pas oublier que Clym devient un pasteur itinérant vers la fin du roman ce qui constitue, en soi, un autre sacrifice.

Clym songeait à élever les masses au détriment des individus, étant prêt à être le premier sacrifié pour cette cause et c'est, de fait, ce qui finit par arriver.

Les idéaux de Clym le conduisent à «*discuter la possibilité d'une culture précédant le luxe*», ignorant toutefois que ceci est contraire à ce à quoi l'humanité est accoutumée. J'aimerais donc suggérer que l'une des raisons pour lesquelles les idéaux de Clym échouent est qu'ils ne sont pas en conformité avec le contexte culturel des habitants d'Egdon.

L'un des problèmes majeurs de Clym réside dans le fait qu'il ne parvient pas à communiquer effectivement avec ceux qui habitent dans son entourage, même sa bien-aimée. Clym arrive difficilement à exprimer l'amour profond qu'il ressent pour Eustacia car, selon les mots de Wainwright, le langage de l'amour a ses limites.[20] La critique littéraire attire ensuite l'attention du lecteur sur la phrase suivante du roman: «*Tous deux restèrent silencieux pour un bon moment, n'échangeant guère un mot, car aucun langage ne pouvait véritablement exprimer la situation dans laquelle ils se retrouvaient. Les mots, tels des outils datant d'une époque barbare lointaine, ne pouvaient à peine être tolérés*»[21] Dans ce cas comme dans bien d'autres, nous réalisons que Clym a bien du mal à communiquer efficacement avec son amant, ce qui transforme éventuellement son amour pour Eustacia en haine et aboutit à son échec.

J'ose même avancer que la chute de Clym pourrait être le résultat de la situation matérielle dans laquelle il se trouvait. Bien qu'il soit très doué, le problème avec Clym est qu'il est en avance sur son temps et que les habitants de la lande ne sont pas encore en mesure de comprendre ses idées révolutionnaires dans bien des domaines. D'après Terry Eagleton, un critique marxiste, Yeobright est «*pris au piège par la tension existant entre les complexités d'une conscience développée et ses plans contrariés par le contexte matériel immédiat.*»[22]

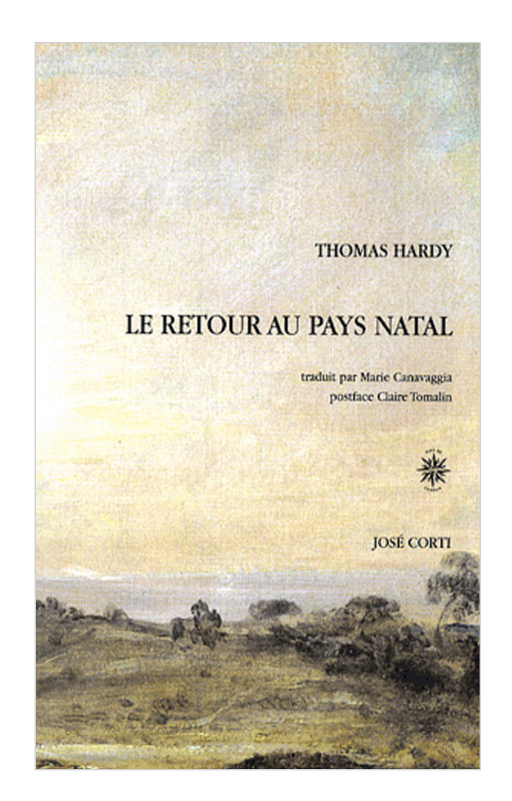
Selon un critique littéraire, le retour de l'indigène peut être interprété, d'un point de vue psychologique, comme étant «*un retour vers la mère qui [lui a] donné naissance*» dans un premier temps, mais puisqu'il n'y a pas moyen de retourner à la matrice de cette dernière, bien des choses lui sont interdites.[23]

Clym lance son projet d'éducation dès le jour où il révèle à Eustacia son plan culturel, espérant ainsi, du plus profond

de son cœur, éveiller en elle le désir d'enseigner aux enfants. Cette dernière rétorque: «*Parfois, il m'arrive de haïr les humains*», réponse à laquelle Clym réplique: «*Il est parfaitement inutile de haïr les gens*.» Cette réponse seule indique la préoccupation de Clym consistant à éduquer les gens.

Matthew Arnold est réputé pour avoir dit, «*Notre science serait incomplète sans poésie et [dans un futur proche] une grande partie de ce qui passe maintenant pour religion et philosophie sera remplacé par la poésie.*»[24] Clym Yeobright déclare distinctement que ses discours seraient «*parfois laïques et parfois religieux*»[25], ce qui constitue un premier pas dans la direction qu'Arnold avait indiqué il y a bien longtemps. Le narrateur souligne en outre que ses propos ne seraient jamais dogmatiques. C'est une tentative de la part de Clym pour remplacer des thèmes explicitement religieux avec d'autres qui seraient plus poétiques. Par exemple, le thème choisi pour l'une des conférences mentionnées au cours du roman est celle d'une mère qui «*désir obtenir une requête de son fils, le roi.*»[26] Pourtant, on s'aperçoit finalement que Clym ne réussit pas à vivre en accord avec la fusion de religions païen-hellénique et néo-chrétienne qu'il envisageait. Ceci démontre bien que ni le christianisme ni l'hellénisme ne peuvent libérer des gens qui, comme le note Laura, sont pris au piège dans un univers qui leur est indifférent.[27]

Une autre tactique que Clym utilise est celle d'adapter la langue qu'il emploie à la compréhension de son auditoire, il parlait donc «*une langue simple à Rainbarrow, employant toutefois un langage plus cultivé ailleurs*.»[28] Clym avait ainsi coutume d'établir des contacts



avec toutes les souches de la société. Pour se faire, il se rendait aux hôtels des villes et aux hameaux, livrant même parfois ses discours sur les quais.[29] Pourtant, en

On s'aperçoit finalement que Clym ne réussit pas à vivre en accord avec la fusion de religions païen-hellénique et néo-chrétienne qu'il envisageait. Ceci démontre bien que ni le christianisme ni l'hellénisme ne peuvent libérer des gens qui, comme le note Laura, sont pris au piège dans un univers qui leur est indifférent.

dépit de tous les efforts qu'il mit à livrer ses discours, ils n'étaient pas d'un succès total puisque «*certains le croyaient alors que d'autres non.*»[30]

Tout comme le prince Hamlet de

Shakespeare, Clym est passablement lent à prendre des décisions. Sa décision tardive de se réconcilier avec sa mère vient à un moment où cette dernière avait elle-même décidé de faire le premier pas. Malheureusement, elle fut tragiquement victime des circonstances durant la chaude journée d'été où elle se dirigea vers la maison de Clym, mais où personne ne lui ouvrit la porte. Et c'est sur le chemin de retour que cette mère au cœur brisé mourut sur la lande sans avoir pu se réconcilier avec son fils. Si ce denier n'avait pas hésité aussi longtemps avant de se décider et n'avait pas reporté sa résolution, cette catastrophe n'aurait jamais eu lieu. Cet homme si actif sur le plan intellectuel est donc pourtant très passif à certain moments critiques. Ainsi, Wainwright conclut en disant que «*la situation fâcheuse de Clym est aggravée par son incapacité d'agir de manière appropriée au bon moment. La tragédie dont il est victime est imputable à l'inertie aveugle dont il fait preuve*.»[31]

Le scepticisme et la non-spontanéité sont des traits de caractère que le personnage principal a hérité de la modernité par la voie de l'enseignement supérieur qu'il a reçu.

Sa décision d'écrire une lettre à Eustacia pour lui faire comprendre qu'il aimerait bien qu'elle revienne vivre avec lui arrive au moment précis où cette dernière vient de quitter la demeure de son grand-père avec l'intention de quitter la lande avec l'aide de Wildeve. La tragédie réside dans le fait que la chance ne lui est pas donnée de lire la lettre de réconciliation de son mari qui aurait pu changer le cours des événements du roman. A cet égard, Campbell note que «*la lettre de réconciliation non-lue de Clym symbolise la rupture de toute communication*.»[32] Cet événement montre bien que malgré toute son intelligence, Clym est lent à prendre des décisions et n'agit souvent que lorsqu'il est trop tard. L'ironie réside dans le fait que Clym, qui lui-même est en conflit avec sa mère et sa femme, tâche d'aider les autres Edgonites à mener une vie meilleure.

Les derniers paragraphes semblent suggérer que les personnes bien instruites ont des problèmes qui leur sont propres, et sont notamment enclines à avoir un regard sceptique sur la vie. En d'autres mots, bien que Mrs. Yeobright et son fils soient brillants, leur éducation les a rendus sceptiques. Ce qui est frappant est le fait que les «personnages mineurs de Hardy» s'en sortent mieux dans la vie qu'Eustacia, Clym et Wildeve qui sont intellectuels.[33]

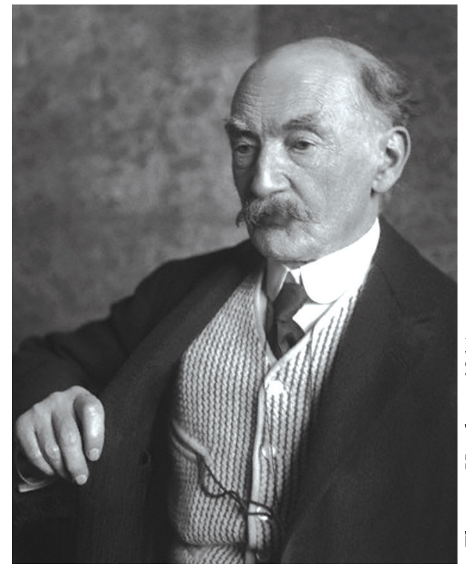
Contrairement à ce que l'on pourrait penser a priori, ceux qui sont "meilleurs" dans le sens idéal du terme ne survivent pas forcément; c'est plutôt ceux qui s'adaptent le mieux aux conditions de leur environnement immédiat qui ont de meilleures chances de survie.[34] Par conséquent, Thomasin, Viggory Venn et de nombreux autres habitants de la lande continuent à vivre avec succès, alors qu'Eustacia et Wildeve finissent par mourir et, en outre, Clym devient à demi-aveugle.

Certains critiques sont d'avis que le rôle des habitants de la lande est semblable à celui du chœur dans la tragédie grecque qui est sensé représenter une vie humaine antérieure.[35] Pourtant, en dépit de leur simplicité et du fait que la modernité leur est étrangère, ils

poursuivent leurs vies respectives sans être perturbés par les événements en cours sur la lande qui brisent les illusions des personnages principaux.

Pour conclure, il semblerait que ceux qui ont le plus besoin d'«éducation» soient les intellectuels de la lande, c'est-à-dire Clym, Eustacia et Wildeve. L'écart entre ceux-ci et les masses pourrait difficilement être réduit car les vies qu'ils mènent sont très différentes.

Les habitants de la lande d'Edgon, imprégnés comme ils le sont par les superstitions et n'étant pas affectés par la modernité, mènent des vies plus agréables que ses 'intellectuels'. Il faut ainsi souligner, une fois de plus, que si Eustacia et Wildeve trouvent la mort sur la lande, c'est parce qu'ils ne vivaient pas en harmonie avec elle. Nous avons également fait allusion au fait que Clym l'idéaliste, ayant un esprit réformateur, a du mal à communiquer efficacement avec les autres habitants de la lande du fait de ses idées trop abstraites. Le cœur du problème réside dans le fait que les habitants ne sont pas encore en mesure de comprendre les idéaux de Clym qui est beaucoup trop en avance sur ses compatriotes. Autrement dit, le scepticisme et la non-spontanéité sont des traits de caractère que le personnage principal a hérité de la modernité par la voie de l'enseignement supérieur qu'il a reçu. ■



Thomas Hardy en 1914

Bibliographie:

Arnold, Matthew et John Dover Wilson, *Culture and Anarchy*, Cambridge, Cambridge UP, 1960.

Beer, Gillian, *Open Fields: Science in Cultural Encounter,* ed. illustrée. Oxford, Oxford UP, 1999.

Campbell, W. John, *The Book of Great Books: a Guide to 100 World Classics,* New York, éditions Barnes & Noble, 2000.

Dale Kramer, "The Cambridge Companion to Thomas Hardy", The Cambridge Companion to Thomas Hardy, Cambridge University Press, 1999, Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. 02 June 2008 <http://cco.cambridge.org/uid=1635/extract?id=ccol0521562023_CCOL0521562023_root>

Hardy, Thomas*, The Return of the Native,* London, Smith, Elder & Co. 1878. Vol. 3 of Hardy-Works. 16 vols. 1874-1896.

Monger, George, *Marriage Customs of the World: from Henna to Honeymoons,* ed. illustrée. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004.

Radford, Andrew D., *Thomas Hardy and the Survivals of Time,* Farnham, éditions Ashgate Ltd., 2003.

Wainwright, Valerie, *Ethics and the English Novel from Austen to Forster,* Farnham, éditions Ashgate Ltd., 2007.

Williams, Raymond, *Drama From Ibsen to Brecht*, Oxford, Oxford UP, 1969.

**The Return of the Native*

1. Hardy, vol. 6, p. 7
2. Ibid.
3. p. 145-146
4. Hardy, vol. 6, p. 205
5. Ibid.
6. Cité dans Radford, p. 93
7. Ibid p. 92
8. Ibid p. 93
9. Hardy, vol. 6, p. 336
10. Hardy, vol. 6, p. 6
11. Kramer, p. 61-62
12. Campbell, p. 696
13. Hardy, vol. 6, p. 126
14. Ibid.
15. Beer, p. 41
16. Hardy, vol. 6, p. 208
17. Beer, p. 43
18. Pièce de théâtre de Brecht
19. Williams, p. 288
20. p. 143
21. Hardy, vol. 6, p. 231
22. Cité dans Wainwright, p. 152
23. Beer, p. 52
24. Arnold et Wilson, p. XVIII
25. Hardy, vol. 6, p. 484
26. Hardy, vol. 6, p. 484
27. Cité dans Kramer, p. 58
28. Hardy, 6:485
29. Ibid
30. Ibid
31. p. 159
32. p. 696
33. Kramer, p. 125
34. Kramer, p. 63
35. Beer, p. 42

Entretien avec Rémi Brague

Massoud Djalâli-Farahâni

Le professeur Rémi Brague, spécialiste de la philosophie médiévale et enseignant à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne ainsi qu'à la Ludwig-Maximilian Universität de Munich, a publié plusieurs ouvrages et essais sur la religion chrétienne ainsi que des essais comparatifs entre judaïsme, christianisme et islam. M. Brague a également publié plusieurs travaux sur la philosophie grecque notamment *Aristote et la question du monde* (1988) et *Introduction au monde grec* (2005), ainsi qu'un ouvrage sur les diverses représentations de la notion de monde intitulé *La sagesse du monde* (1999). Il a aussi traduit des auteurs comme Maïmonide, Shlomo Pinès, Leo Strauss… M. Brague est membre de l'Académie catholique de France et a été élu en 2009 à l'Académie des sciences morales et politiques. Il a eu l'amabilité de m'accorder un entretien à propos de l'un de ses derniers ouvrages intitulé *Du Dieu des chrétiens et d'un ou deux autres* paru en 2009 chez Flammarion.

Massoud Djalâli Farahâni: Dans votre dernier livre *Du Dieu des chrétiens et d'un ou deux autres*, il semble que vous faites une distinction entre le mot *tawhid* et le mot monothéisme. Vous dites que nous ne pouvons pas réunir les trois religions abrahamiques (c'est à dire le judaïsme, le christianisme et l'islam) sous le même monothéisme. Mais d'autre part, dans ce même livre, vous écrivez que ces religions sont, chacune à leur façon, monothéistes. Que faut-il comprendre au juste?

Rémi Brague: Ce qui est dangereux dans le mot monothéisme, c'est qu'il suppose ou qu'il fait entendre que la manière dont on conçoit l'unicité de Dieu serait définie et comprise dans toutes ces religions de la même façon, ou comme si le monothéisme était nécessairement religieux. Cela m'énerve quand on dit «les trois religions monothéistes», comme s'il n'en était que trois.

Dans mon livre, je donne comme exemple Aristote. Aristote, en pur philosophe, était monothéiste, dans ce sens qu'il pensait que le premier moteur immobile et unique qu'il faut postuler pour que la physique trouve son unité, pouvait être appelé Dieu. Il le fait très clairement dans le livre Lambda de la *Métaphysique*. Mais ce Dieu qui est unique n'est pas l'objet d'une religion. Le Dieu d'Aristote ne connaît que lui-même. Il ignore le reste du monde. L'idée d'une prière qui lui serait adressée serait absurde. Réciproquement, la notion selon laquelle Dieu puisse s'adresser à Sa créature (et déjà Aristote ne conçoit pas qu'Il soit créateur) est également impossible. C'est donc un monothéisme strict, mais un monothéisme radicalement non religieux. Même à l'intérieur des religions, là où un culte est possible, par exemple dans l'Egypte ancienne, nous avons l'empereur Akhénaton, qui est peut-être le premier à avoir été strictement monothéiste. On peut adresser des prières à ce dieu unique d'Akhénaton. Il agit sur le reste du monde. Mais la religion de ce pharaon égyptien ne connaît pas de Révélation. Il est donc maladroit de réunir sous un titre commun non seulement la philosophie et la religion, mais des religions extrêmement diverses. Il me paraît que ce concept est très vague.

M.D.F.: Ces religions sont donc, chacune à leur façon, monothéistes. C'est-à-dire qu'il peut y avoir plusieurs sortes de monothéismes. Et le *tawhid* signifie-t-il également une sorte de monothéisme?

R.B.: Il faut d'abord préciser que la difficulté avec le mot *tawhid* est qu'il a une connotation islamique

très forte puisque du point de vue de la langue, les grammairiens disent que la racine du mot *tawhid* exprime l'unité. *Tawhid* signifie «affirmer l'unité». En islam, il ne s'agit donc pas, comme c'est le cas du monothéisme, d'une simple constatation et démonstration de l'unité de Dieu. Quand j'emploie le mot *tawhid*, je veux dire que: «J'affirme qu'il n'y a qu'un seul Dieu contre toutes les tentatives pour Lui associer d'autre formes de divinité». Dans le mot *tawhid*, il y a une prise de position contre le polythéisme. Ceci alors que le monothéisme est une constatation neutre. Il est simplement une façon de voir, et non une croyance confessée, comme c'est le cas du *tawhid*. Le *tawhid* est une activité. C'est le fait de dire que quelque chose est vrai. C'est l'acte de l'unification. Le mot *tasdiq* n'est pas le fait de dire que quelque chose est vraie, c'est dire seulement que quelqu'un dit la vérité. Le sens du mot *tawhid* s'explique par sa forme grammaticale. Alors que le «monothéisme» est un mot neutre. Il n'a pas été inventé par les religieux mais par un théologien anglais (évidemment croyant), l'un des néo-platoniciens de Cambridge, c'est à dire Henri Moore.

Le philosophe Aristote, reprenons-le, constate qu'il n'y a qu'un seul Dieu. Il peut le démontrer à partir d'arguments, et il n'y a pas dans cette démonstration d'engagement de la personne. D'autre part, - je ne connais pas l'équivalent du mot monothéisme en persan (d'ailleurs je ne connais pas cette langue) -, en arabe, nous pouvons le traduire par «*wahdat al-lahut*», qui signifie en français «l'unité de la divinité». «*Wahdat al-lahut*» est différent du *«wahdat al-vojud*» qui se traduit en français par «monisme». La langue française a le pouvoir de fabriquer des mots à partir du grec et du latin. Le «monothéisme» est un mot français qui s'est fait avec un mot grec, *monos*


Rémi Brague

(adjectif courant signifiant «un seul»), et un autre mot grec, *theos* (Dieu). Si je voulais traduire le mot «monothéisme» en français, j'aurais dit «l'unité de Dieu» ou «l'unité du divin».

> Aristote, en pur philosophe, était monothéiste, dans ce sens qu'il pensait que le premier moteur immobile et unique qu'il faut postuler pour que la physique trouve son unité pouvait être appelé Dieu.

M.D.F.: Il semble que vous dissociez de la religion tout ce qui relève de l'irrationnel. Vous dites par exemple que la magie, le chamanisme, l'extase, et tout ce qui vient du «sentiment religieux», ne sont que de la «religiosité» et non de la religion (page 65). Il semble donc que pour vous, la religion ne peut être que rationnelle, avec une fonction plus sociale que métaphysique et extatique. Elle n'est pas avant tout une voie ou un chemin qui nous conduit vers Dieu, mais une loi sociale. Est-ce que d'après vous, la vérité d'une religion, celle d'Abraham, de Moïse et de Jésus, n'est pas dans sa capacité de nous rapprocher de Dieu? De nous rendre divin? «Une échelle

pour monter au Ciel» ou un chemin de «Retour»?

R.B.: C'est une question très difficile. Je me demande si le mot religion n'est pas un peu dangereux. Il a été inventé en Occident dans son usage actuel. Utiliser ce mot pour dire qu'il y a plusieurs religions (par exemple le bouddhisme, l'hindouisme, le judaïsme, l'islam, etc.) est, en ce sens, très récent.

Au Moyen Age, le mot latin de «religion» n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui. A l'époque, lorsque les scolastiques latins voulaient désigner le judaïsme, le christianisme et l'islam (quant aux autres religions, ils ne les connaissent pas ou très peu) ils utilisaient le mot *Lex*, qu'on traduit souvent par «loi». Ce terme désigne moins une croyance qu'un système de vie. Une manière de se comporter qui, bien entendu, implique la relation à Dieu, mais qui est en même temps et surtout, un mode de vie. La manière de se nourrir, de s'habiller, l'ensemble des coutumes et tout ce qu'on appellerait aujourd'hui une civilisation. De nos jours, ce qui reste de cette pratique de la religion sont les cultes et les prières. On a donc conservé une petite partie de ce très vaste concept de Lex pour désigner uniquement les actes de cultes et de prières; le culte qu'on rend à Dieu, la façon dont on s'adresse à Lui, et on laisse de coté la manière dont les règles de vie font système avec ces cultes et ces prières.

Je dirai donc que la religion est un concept occidental. Il ne faut pas l'utiliser sans précaution, et savoir qu'il est géographiquement localisé. Nous ne pouvons pas employer ce concept pour parler des religions non occidentales. Notre conception de la religion dans le sens actuel, on vient de le voir, est très récente, elle a gardé les croyances et les prières et a laissé de côté le mode de vie. La religion s'est ainsi réduite à sa dimension intellectuelle.

M.D.F.: Mais comment pouvons-nous connaître ce divin tant qu'on ne sait pas qui est ce divin? Comment savoir si nous sommes à son service ou non? Comment savoir si nous nous trompons ou non? N'est-ce pas par la voie mystique que nous pourrons nous rapprocher de la divinité ou de la volonté divine? Autrement dit, par l'ascension spirituelle qui implique l'accès aux étapes supérieures de l'existence (par l'acquisition des *maqâmât* selon le soufisme)? Quels critères peuvent nous dire si telle parole (par exemple les Saintes Ecritures ou les autres livres à revendication divine) est celle de Dieu?

R.B.: La difficulté avec l'expérience mystique est qu'elle est incommunicable. Je peux avoir des expériences mystiques mais je n'arriverai pas à vous les transmettre. En tout cas, je ne pourrai pas les transmettre de la manière d'un savoir vérifiable. Mais il y a un critère, me semble-t-il, qui montre qu'on est en présence de quelque chose de divin. C'est lorsque celui qui vous propose ce divin, il le fait contre lui-même, contre ses intérêts personnels. En revanche, le critère d'une utilisation ou d'une instrumentalisation du divin est qu'il demande que vous vous soumettiez à lui. C'est le critère de faux divin. Le faux divin vous demande que vous vous soumettiez à lui au nom de sa revendication, ou au nom d'un contact avec Dieu. C'est là qu'il faut douter de la véracité de ce soi-disant messager. C'est peut-être pour ça que, sans me rendre compte, le titre de l'un des chapitres de mon livre est: «Un Dieu qui

ne nous demande rien». C'est-à-dire qu'il ne nous demande que ce qui est notre bien à nous. On n'a pas besoin d'une religion pour savoir que l'argent, le pouvoir et la gloire ne font pas notre bénédiction et n'apportent pas ce qu'ils prétendent nous apporter, c'est-à-dire notre vrai bonheur, à savoir notre perfectionnement moral et notre sainteté. Tout le reste, comme être beau, puissant et riche peut avoir des conséquences épouvantables. Mais ce critère de la moralité, qui se déploie dans la perspective kantienne, est valable pour toute l'humanité. Aucun homme ne souhaite qu'on transgresse ce qui s'appelle traditionnellement la règle d'or. Aucun homme n'a envie qu'on lui fasse mal.

Il y a donc ce critère. Quelle est la revendication de celui qui se présente comme le messager de Dieu. Est-ce qu'il demande qu'on se soumette à lui? Si c'est oui, c'est un faux divin. Ce critère est valable aussi pour les autorités non religieuses. Cette exigence de la soumission peut venir des partis politiques non religieux. En se présentant comme les connaisseurs des lois de l'Histoire et avec la prétention de conduire l'humanité vers la société idéale, ils demandent la soumission à leur autorité. Ceci est un exemple tout à fait non religieux. Cette autorité peut être aussi intellectuelle, sans coercition physique; ça peut être aussi des chantages affectifs. C'est donc le critère le plus important: pour qui travaille-t-on? Si Dieu existe et s'Il a une voiture, Il doit rouler pour ses créatures. Sur cette voiture il y a une auto- collante sur laquelle est écrite: «Je roule pour vous». La voiture de Dieu ne roule que pour le bonheur des créatures.

> La religion est un concept occidental. Il ne faut pas l'utiliser sans précaution, et savoir qu'il est géographiquement localisé. Nous ne pouvons pas employer ce concept pour parler des religions non occidentales. Notre conception de la religion dans le sens actuel est très récente, elle a gardé les croyances et les prières et a laissé de côté le mode de vie. La religion s'est ainsi réduite à sa dimension intellectuelle.

RÉMI BRAGUE

DU DIEU DES CHRÉTIENS

Et d'un ou deux autres

Flammarion

M.D.F.: Dans une citation fameuse, Spinoza dit que «*La religion c'est bien pour le peuple, mais moi, pour bien me conduire et respecter les autres, je n'ai pas besoin de religion*». Est-ce que pour vous la religion, à part sa fonction morale, n'a pas d'autres fonctions essentielles? En étudiant la vie de Jésus, à travers les Saintes Ecritures, ou les hagiographies, nous constatons que,

outre une vie moralement brillante, ils ne vivaient pas comme tout le monde, ils avaient des moments de «crise» durant lesquels leur raison cartésienne était mise de côté, car ils vivaient une existence supérieure qui leur permettait parfois de voir avec «l'œil du cœur», des moments où les lois physico-chimiques ne sont plus valables; et c'est dans ces moments de divination qu' ils accédaient à la vérité des choses. Puisque c'est seulement dans ces rares moments que les voiles tombent l'un après l'autre. La vie morale d'accord, mais celle-ci résume-t-elle toute notre divinité? Est-ce que la moralité ne doit pas être complétée par d'autres critères, c'est-à-dire une ascension verticale?

R.B.: Il y a plusieurs choses à dire à ce sujet. Il y a cette idée que l'on retrouve en particulier au Moyen Age et que Maïmonide et Fârâbi ont notamment développée, selon laquelle la religion serait la traduction, à l'intention des âmes simples et des non-philosophes, des vérités que le philosophe serait capable de saisir directement, sans les revêtements et les images qu'utilise la religion. Spinoza est l'héritier de cette idée. Là-dessus, j'ai deux remarques à faire:

Si Dieu est Dieu, il me semble étrange que l'on puisse dire que je suis en possession d'un savoir adéquat de ce qu'Il est.

D'abord, comment je sais que je suis philosophe? Est-ce que je peux être sûr que la conception que je me fais de Dieu n'est pas elle-même simplement une image? Même si je méprise les représentations que se fait le vulgaire (je les méprise, mais je les accepte, parce que pour le vulgaire, cela vaut mieux que rien), est-ce que je peux être sûr que j'ai cet accès direct à Dieu?

Si Dieu est Dieu, il me semble étrange que l'on puisse dire que je suis en possession d'un savoir adéquat de ce qu'Il est. Spinoza, à la fin du premier livre de *l'Ethique,* dit qu'il a décrit la nature et les attributs de Dieu. On peut donc décrire la nature et les attributs de Dieu en un ou deux chapitres! Cela me paraît assez comique. Ensuite, est-ce que ce n'est pas prendre le mot de Dieu dans un sens tout à fait particulier, (par exemple le contraire de ce qui peut être à l'origine) pour désigner quelque chose qu'on peut décrire les propriétés, comme on décrit ce stylo que j'ai entre les mains? C'est quand même assez drôle.

D'autre part, il y a l'idée selon laquelle la religion est une fonction de la vie sociale; cette théorie, qui nous rappelle le nom de Durkheim, a une postérité qui remonte jusqu'au XIXe et même au XVIIIe siècle. La religion a donc, dans cette perspective, une fonction sociale. Elle permet à la société de se donner une image de soi, et lui permet également de se perpétuer.

Tout suppose que nous avons (ici le mot «nous» renvoie à la société et aux hommes comme espèces, comme homo-sapiens) un désir naturel de perpétuation. Une fois ce désir compris, on peut appréhender la religion en instrument, parmi d'autres, de la perpétuation de la société. La question que je poserai porte sur cette volonté de l'homme de continuer à exister. Cette volonté existe-t-elle? Je ne partage pas trop ces intentions.

M.D.F.: Maintenant, je voudrais aborder un autre aspect de votre livre. A la page 59, vous dites que Dieu n'est ni personnel ni impersonnel, mais Il est supra-personnel. Ensuite, vous dites que Dieu est plus personnel que les personnes. Comment faut-il l'imaginer?

R.B.: Quand on dit que Dieu n'est pas personnel, on conclut que Dieu est une chose, comme un stylo ou une chaise ou un arbre. Quand on dit que Dieu est personnel, on comprend qu'Il est un homme.

Je préfère alors dire qu'Il est supra-personnel. Il est plus personnel que nous. Pour quelle raison? Parce que même si nous nous appelons des personnes, nous ne sommes pas, nous autres, entièrement personnels. Nous sommes aussi, par certains aspects, des choses. Parce que si nous nous jetons d'une fenêtre, nous allons tomber exactement de la même façon que notre stylo ou d'une chaise ou d'une bouteille. Nous avons tout un aspect de nous-mêmes qui n'est pas personnel. Or, quand on dit que Dieu n'est pas personnel, cela veut dire qu'Il n'est pas tout à fait comme nous. Et lorsqu'on dit qu'Il n'est pas non plus impersonnel, cela signifie qu'Il n'est pas identique aux choses. Dieu est supra-personnel signifie que Dieu est une pure liberté. Ce que nous avons de plus personnel en nous, c'est ce qui est capable de prendre des décisions libres. Il peut être tout ce qu'Il veut.

M.D.F.: Vous dites dans votre livre qu'il faut toujours critiquer et dépasser les modèles que nous avons de Dieu et que l'on projette sur Lui. Est-ce que ce critère s'applique également à l'image chrétienne de Dieu, c'est-à-dire la Trinité? Est-ce qu'il faut également dépasser un jour ce modèle et déconstruire la Trinité, comme cela a été le cas pour beaucoup d'autres modèles, considérés comme dépassés? Autrement dit, philosophiquement parlant, peut-on trouver une véracité universelle et commune à l'une de ces Images, ou sont-elles toutes relatives, au vu des autres croyances, cultures et sociétés?

R.B.: Je commence ma réponse en rappelant une banalité. A savoir que ce qui est dit de Dieu, même pour Ses attributs les plus flatteurs, tels que la bonté, n'a pas le même sens appliqué à un homme. Evidemment, il est plus juste et vrai de dire que Dieu est bon plutôt que dire que Dieu est méchant. Dire que Dieu est méchant serait doublement faux.

> Quand on dit que Dieu n'est pas personnel, cela veut dire qu'Il n'est pas tout à fait comme nous. Et lorsqu'on dit qu'Il n'est pas non plus impersonnel, cela signifie qu'Il n'est pas identique aux choses. Dieu est supra-personnel signifie que Dieu est une pure liberté.

Dire que Dieu est bon n'est faux qu'une fois. En ce sens qu'Il est bon mais pas comme serait bon un homme généreux. Alors, dans le cas de la Trinité, je crois qu'il ne faut pas comprendre cette histoire comme une affirmation. Il y a d'abord trois hypostases (et non trois personnes) avec la nature divine. La Trinité se comprend uniquement comme une manière d'exprimer une relation qui ne commence pas avec le christianisme, mais qui est déjà dans la Bible. Bien sûr, je ne dis pas que la Trinité se trouve dans la Bible. En revanche, ce que l'on trouve dans la Bible est l'idée d'un Dieu qui entre en relation avec l'Humanité. A commencer par le peuple d'Israël, avec lequel Il passe une alliance. Ce n'est pas une décision que Dieu prend de façon unilatérale à l'égard de l'Humanité. Mais c'est un engagement envers l'Humanité qu'Il accepte, quoi que fasse celle-ci. Il ne se contente pas d'aimer les Justes, ce qui Lui permettrait de haïr les méchants. Il continue à aimer les méchants également, sans aimer leur méchanceté,

parce que leur méchanceté les abîme. Il y a dans la Bible la notion fondamentale de la distinction entre le Mal et celui qui fait le mal. Celui qui fait le mal, le méchant, est la première victime de sa méchanceté. Sa méchanceté le dégrade et le fait régresser. Dieu aime le méchant, non pour sa méchanceté, mais parce qu'il a besoin d'être libéré de sa propre méchanceté. Ceci montre la manière dont Dieu s'engage dans l'Histoire. L'idée d'Alliance signifie que Dieu s'est engagé avec l'humanité d'une manière si radicale que rien, ni même la méchanceté de l'homme, ne peut Le désengager. Dieu continue à aimer l'homme même lorsque l'homme fait mal afin de pouvoir continuer à l'aider en le guérissant de son mal.

C'est cela l'idée d'alliance. Cette idée se trouve dans la Bible, elle vaut autant pour les juifs que pour les chrétiens. Pour les musulmans, j'ignore si le positionnement divin est aussi radical, puisque le Coran précise que Dieu aime les justes et qu'il hait les méchants. La position du Coran est donc claire en la matière et en tant que parole divine, elle ne peut être modifiée.

> Pardonner c'est redonner la liberté à celui qui a été blessé par le choix du mal. Seul Dieu peut accorder cette liberté; et Jésus le fait aussi. Il se comporte comme Dieu. Les chrétiens pensent donc que le comportement de Jésus montre clairement l'intervention de Dieu et non pas l'un de Ses représentants.

Les chrétiens, eux, - et c'est ce que qui, entre autres, les sépare des juifs -, pensent que l'Alliance entre Dieu et l'homme s'est réalisée à l'intérieur d'une seule personne, qui est Jésus Christ. Cela signifie que Jésus est à la fois Dieu et homme, inséparablement. Un peu comme un texte bilingue. Un texte, par exemple écrit et en français et en persan, qui garde dans les deux langues exactement le même sens. C'est la signification de l'Incarnation pour les chrétiens. C'est un même personnage que vous pouvez lire dans le registre divin et dans le registre humain.

Evidemment, penser ainsi est un grand défi. Dans le Nouveau Testament, Jésus ne se prétend jamais Dieu; mais il joue un rôle que seul Dieu peut jouer. Il dit par exemple qu'il pardonne les péchés. Aucun homme ne peut dire «Je te pardonne tes péchés». Un homme peut dire «Tu m'as joué un mauvais tour, mais n'en parlons plus.» Mais ce n'est pas pardonner. Pardonner c'est redonner la liberté à celui qui a été blessé par le choix du mal. Seul Dieu peut accorder cette liberté; et Jésus le fait aussi. Il se comporte comme Dieu. Les chrétiens pensent donc que le comportement de Jésus montre clairement l'intervention de Dieu et non pas l'un de Ses représentants. L'Incarnation est le fait de pousser jusqu'au bout cette idée d'Alliance. L'Incarnation nous montre comment Dieu intervient dans l'histoire. La Trinité est le rapport entre le divin et l'humain. En même temps que Dieu reste inaccessible (le Père), il est aussi dans l'Histoire (le Fils). Dans la Trinité, nous assistons à une sorte de dépassement de la transcendance et de l'immanence. On peut dire que «Dieu décide de transcender sa propre transcendance». On revient alors sur la définition de Dieu comme pure liberté. Dieu sort de Lui-même. Il est capable d'intervenir dans la création du monde. C'est aussi cela, l'idée d'Alliance. Les juifs croient uniquement à l'alliance entre Dieu et un peuple (le peuple d'Israël) et ne vont pas jusqu'à la réaliser entre Dieu et une personne. ■



Printemps, Mâzandarân, 2009

Photo: Afshin Salahshour

Norouz, ou la renaissance

Mahnâz Rezâï

"Douce est la brise au printemps caressant la joue des roses
Doux un visage charmant dans les fleurs fraiches écloses
D'hier qu'est-ce que tu chantes? Tu m'attristes. Tu m'ennuies.
Goûtons ce bel aujourd'hui, car douce est l'heure présente".[1]

Khayyâm (poète du Ve siècle de l'hégire lunaire)

C'est bientôt *Norouz*[2]. Norouz est une histoire simple faite de trois mots: les hommes, la sensibilité et la nature. Bien que vieille de plus de 3000 ans, cette tradition iranienne n'a pas pris une ride, et a même pris une nouvelle importance à une époque où l'on tend de plus en plus à vivre loin de la nature. Norouz peut ainsi été considéré comme une invitation à établir de nouveau un lien avec la nature renaissante: outre le traditionnel nettoyage de la maison, Norouz signifie aussi faire germer des grains de blé, porter de nouveaux vêtements, donner et recevoir des billets neufs comme *eidi,*[3] quitter la maison au treizième jour et aller pique-niquer à l'extérieur (*sizdah bedar*)...

Héritière du calendrier zoroastrien, le passage du temps, les guerres et les diverses invasions n'ont pu faire oublier cette fête. Norouz était autrefois célébré près des temples de feu des zoroastriens (*âtashkadeh*), était un jour important sous la dynastie achéménide (vers 648 av. J.-C. - 330 av. J.-C.) et a survécu en Iran même après l'entrée de l'islam. Seul différence: si autrefois on commençait le nouvel an avec les propos d'Ormuzd, on le commence désormais en récitant des versets coraniques et des vers de Hâfez.

Norouz est également l'une des rares occasions d'aller rendre visite à l'ensemble des membres de la famille, en commençant par les plus âgés. On va même voir les familles en province. Si l'un de ses membres est décédé, on se rend sur sa tombe et on

partage sa joie avec lui en allumant des bougies. On essaie de réconcilier tous ceux qui se sont fâchés. Et quand l'heure du nouvel an arrive, les familles iraniennes se réunissent autour d'une nappe et font une prière pour obtenir santé et prospérité.

Haft sin (les sept 'S'), sept objets dont le nom commence par la lettre S ou "sin" de l'alphabet persan, sont sept objets disposés sur une nappe à cette occasion: germes de blé poussant dans un plat, dessert fait de germes de blé, ail, pommes, baies de sumac, vinaigre, jacinthe et pièces symbolisant respectivement la renaissance, l'abondance, la médecine, la beauté, la santé, l'âge et la patience, l'arrivée du printemps et la prospérité. On y dispose également un livre sacré (par exemple, le Coran, la Bible, la Torah ou l'Avesta) ou encore un livre de poésie (le *Shâhnâmeh* ou le *Divân* de Hâfez) qui évoquent la grâce de Dieu. Rassembler ces *haft sin* sur une nappe décorée n'est que l'expression de remerciement et de reconnaissance envers des biens octroyés par le Créateur.

Norouz est également très présent dans les légendes et la littérature classique iranienne, et renvoie à certaines croyances profondes des Iraniens. Ferdowsi évoque dans son *Shâhnâmeh* que Norouz est le jour où Djamshid, le quatrième roi de la plus ancienne dynastie légendaire iranienne, accéda au trône. La littérature persane classique confère toujours un aspect spirituel et mystique au printemps en le comparant avec la notion de Résurrection. Les poètes classiques considèrent Norouz comme la fête nationale et religieuse et le printemps comme le reflet de la beauté et le pouvoir résurrecteur de Dieu. Beaucoup d'entre eux ont également été inspirés par des versets coraniques faisant allusion à l'existence d'une vie après la mort en donnant l'exemple du printemps et de la renaissance de la nature. Selon les légendes iraniennes, Norouz est aussi le jour de la mort de Siâvash, héros légendaire iranien. Ce jour légendaire symbolise donc le mouvement et l'évolution, et associe étroitement poésie, mythe et réalité. ■

---

1. *Cent un quatrains de Khayyâm*, traduit par Gilbert Lazard, Hermès, 3e éd., 2002, p. 115.

بر چهره ی گل نسیم نوروز خوش است
بر طرف چمن روی دل افروز خوش است
از دی که گذشت هر چه گویی خوش نیست
خوش باش و مگو ز دی که امروز خوش است

2. Premier jour du printemps. Le mot *norouz* vient de l'avestique signifiant "nouveau jour".
3. Cadeau offert à l'occasion du nouvel an.



Haft sin

Amour irradiant

Poème d'Ahmad Shâmlou
traduit par
Sylvie M. Miller

Le sourire est un secret
L'amour est un secret
La larme versée cette nuit-là
C'est mon amour qui souriait

Pour toi, je ne suis pas
Une fable à conter
Ni un air à chanter
Ni une voix à entendre
Ou bien une chose à voir
Ni même à imaginer

Je suis le mal commun
Hurle-moi

L'arbre parle à la forêt
L'herbe à la plaine
L'étoile à la voie lactée
Et moi, c'est à toi que je parle
Dis-moi ton nom
Donne-moi ta main
Parle-moi
Donne-moi ton cœur
J'ai enlacé tes racines
De tes lèvres, j'ai parlé
A toutes les lèvres
Et je reconnais ta main, lorsqu'elle se trouve dans la mienne

Profondément délaissé
J'ai pleuré pour ce qui vit,
Versant des larmes avec toi
Et avec toi, j'ai chanté, les chants les plus exquis
Dans les ténèbres du cimetière
Car y reposent en tout dernier
Les gens aux cœurs les plus brisés

Donne-moi ta main
Je la connais
Je te parle, Amour tardif,
Comme le nuage à l'orage
L'herbe à la plaine
Comme la pluie parle à la mer
Comme l'oiseau parle au printemps
Et comme l'arbre à la forêt
Car j'ai enlacé tes racines,
Car tu reconnais ma voix. ■

Anecdote sur Hallâj*

Au moment où l'on allait empaler Hallâj[1], il ne prononça que ces mots : «Je suis Dieu.» Comme on n'appréciait pas ce qu'il voulait dire, on lui coupa les mains et les pieds. Il pâlit à mesure que le sang sortait en abondance de son corps. Comment, en effet, dans cette situation, quelqu'un pourrait-il rester coloré? Alors cet homme, dont la conduite était aussi belle que le *soleil,* se hâta de frotter ses mains coupées à son visage, comparable à la *lune,* en disant en lui-même: «Comme c'est le sang qui colore le teint de l'homme, je veux m'en servir aujourd'hui pour rende mon visage vermeil. Je ne veux paraître pâle aux yeux de personne; mais je veux être rouge, de crainte que celui qui me verrait pâle en ce moment pût penser que j'ai éprouvé de la crainte. Or puisque je n'éprouve pas la moindre crainte, je dois avoir le visage vermeil. Lorsque l'homme sanguinaire qui a exécuté la sentence prononcée contre moi se tournera vers le gibet, il verra qu'il y a là un homme courageux. Puisque je ne considère pas plus le monde que la boucle du *mîm*[2]*,* pourquoi ce lieu m'inspirerait-il de la crainte (*bîm)*? Celui qui mange et dort dans le mois de juillet avec des dragons à sept têtes se trouvera bien mal d'un tel jeu, mais pour lui le gibet sera fort peu de chose.» ■

Autre anecdote sur Schabli**

Un individu pleurait un jour devant Schabli, et paraissait plongé dans l'affliction. Le soufi lui demanda pourquoi il pleurait. «O shaïkh! répondit-il, j'avais un ami dont la beauté rendait mon âme verdoyante. Il est mort hier, et je mourrai de chagrin, car le monde est devenu noir pour moi, à cause de la tristesse qui me domine.»

Schabli lui répondit: «Pourquoi ton cœur est-il ainsi hors de lui à cause de cet ami? Pourquoi une telle douleur? Tu as eu ta compensation auparavant. Actuellement choisis-tu un autre ami qui ne meure pas, afin de n'être pas dans le cas de mourir d'affliction. En effet, l'amitié d'un être qui est exposé à mourir ne peut donner que du chagrin à l'ami. Celui qui est séduit par l'amour de la forme extérieure tombera par là même en cent afflictions. Cette forme glissera bientôt de sa main, et, dans sa stupéfaction, il s'abîmera au milieu du sang.» ■

---

* Farîd-ud-Dîn 'Attar, *Le langage des oiseaux,* traduction de Garcin de Tassy, Paris, Editions Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», 1996, p. 159.

1. Huçaïn Mansûr Hallâj fut mis à mort à Bagdad pour avoir dit qu'il était Dieu. Pendant qu'on lui faisait subir les traitements les plus barbares, il ne cessa de témoigner la plus grande joie.

2. C'est-à-dire de la lettre *mîm.*

** Farîd-ud-Dîn 'Attar, *Le langage des oiseaux,* traduction de Garcin de Tassy, Paris, Editions Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», 1996, p.157.

Le soir de Norouz

Leylâ Ghafouri Gharavi



Tannâz tourne la clé dans la serrure. Elle entre en poussant la porte de la pointe du pied. Elle fait attention à ce que les paquets qu'elle porte dans ses bras ne tombent pas. Elle les met prudemment par terre, puis tout en laissant la porte grande ouverte, elle se précipite encore une fois vers les marches de l'escalier et les descend à toute vitesse. En bas, elle prend le bocal du poisson rouge dans une main et le paquet des fruits dans l'autre et monte les escaliers à la hâte.

Elle n'a que cinq heures pour tout préparer. Elle met le bocal du poisson rouge sur la table de la salle à manger, ferme la porte et se met au travail. Elle veut faire de son mieux. Elle jette un coup d'œil sur la liste des achats à faire. Elle en a le cœur net: tout est là.

Tout d'abord le poisson. Le poisson, c'est l'essentiel! Puis ça sera le tour du riz. Elle le lave. Le poissonnier l'a déjà découpé. Elle verse dessus du jus de citron et de la sauce au safran, l'assaisonne de sel et de poivre et le laisse mariner au frais.

Elle va mettre en place les objets du Haft Sin. Elle est excitée. Elle est tellement excitée qu'elle ne sait plus par où elle doit commencer… Elle, qui a toujours été la plus inventive pour la nappe du Haft Sin de la famille hésite maintenant. Elle ne sait plus ce qu'elle doit exactement faire. C'est son premier Norouz avec lui! Pour la première fois, il pourra voir ses talents de femme et remarquer son goût prononcé pour le luxe et la beauté. Il arrive toujours à la dernière minute et a hâte de partir. Elle n'a jamais le temps de le choyer, de l'entourer de tendresse, de le servir. Un café bu rapidement, un gâteau englouti en vitesse et … c'est tout! Parti!

Tannâz hésite entre plusieurs services de vaisselle. Finalement, elle choisit un service de bols rouges en porcelaine fine. L'année dernière, il était déjà dans sa vie, mais il avait préféré passer les vacances de Norouz avec sa famille. Et Tannâz avait gardé le silence. C'était le début de leur vie conjugale et… Est-ce qu'elle pourrait parler d'une vie conjugale? Elle n'en est pas sûre. Elle n'est sûre de rien. Les bols portent de petites fleurs dorées. Elle place dans les bols rouges les jujubes secs, la gousse d'ail et les baies de sumac qu'elle a achetés chez l'épicier du coin. Elle verse un peu de vinaigre dans le quatrième bol et cherche un récipient un peu plus grand pour les pommes. Elle trouve son miroir doré caché dans le tiroir de sa commode et le pose sur la table devant les bols, à côté d'un Coran en reliure dorée et pourpre.

Elle attend son coup de téléphone. Elle est agitée. La nappe qui couvre la table porte de petits rubans rouges et dorés et va parfaitement avec les bols de porcelaine. Par prudence, il a éteint son portable. Sa femme, enfin, sa première femme, lui a dit de rester à la maison pour l'aider dans le ménage. Et puis, pour les achats aussi, elle a besoin de lui… Et Tannâz? Toute seule dans l'appartement, elle attend toujours son coup de téléphone! Elle lui avait dit qu'enfin elle aussi, était sa femme. Bon, d'accord, s'il voulait passer les quatre premiers jours de l'année avec sa famille, il le pourrait, mais ce soir au moins… c'était son droit à elle. Mais une voix au fond de son âme lui dit que non, qu'elle n'a aucun droit, que l'autre a vécu pendant dix-sept ans avec lui, qu'elle lui a consacré toute sa force, toute sa jeunesse, peut-être tout sa beauté - en ce qui concerne la beauté, Tannâz ne sait rien - elle a élevé ses deux enfants… Mais Tannâz veut bien étouffer cette voix. Elle ne veut

pas lui donner la permission d'arriver à la surface. Non! Elle aussi, elle est sa femme. Maintenant, elle a ses droits! Mais encore une fois, la voix lui parle. Elle lui dit que non, qu'elle est de trop, que sa présence est déplacée, qu'elle s'était précipitée sur lui sans penser aux suites de son acte et que maintenant, elle doit subir les conséquences graves de cet acte irréfléchi!

Elle regarde le téléphone. Il ne sonne pas! On dirait que personne n'a de temps de trop à le lui consacrer. Elle le sait. C'est normal! C'est le soir de Norouz; chacun est avec sa famille. Demain, ça sera différent, mais ce soir est spécial. C'est trop familial, trop intime. Elle met un ruban rouge autour des germes de blé qui ont poussé dans le petit plat ovale, choisit un grand vase en cristal pour le placer au milieu de la table de la salle à manger et y arrange les roses rouges qu'elle a achetées chez le fleuriste du quartier.

Il est neuf heures et quart du soir, à 10h33 ça sera le nouvel an. Le poisson est bien doré, le riz aux légumes est cuit à point. Elle va servir le repas dans la cuisine. Elle lave les citrons et met le couvert. Elle pose son petit chandelier d'argent au milieu de la table ovale de la cuisine. Elle regarde sa montre. Il va bientôt arriver. Elle attend la sonnerie de l'appartement. Il va arriver… Il arrive toujours à la dernière minute! Elle prépare la salade. Elle coupe les tomates en cubes et décore la salade avec des olives et des ronds de citron.

Il est neuf heures vingt-cinq… Le téléphone sonne. Elle décroche. Elle est émue! C'est lui! Sa voix résonne dans l'appareil: «Désolé, chérie, mais…» Elle n'entend plus les explications qu'il donne, les excuses qu'il présente. Elle ne veut plus entendre ses excuses. Elle aussi est sa femme légitime et elle a son mot à dire. Une idée traverse rapidement son esprit. Maintenant, elle n'a que cette idée en tête. Elle ne laisse pas la voix intérieure s'exprimer. Elle met son manteau kaki, prend son foulard brun-rouge tout neuf, choisit sa belle paire de chaussures marron qu'elle vient d'acheter, remet du rouge à lèvres et un peu de fard sur les joues, prend la clé de la voiture et ferme la porte de l'appartement à clé.

Elle conduit à toute vitesse pour arriver à temps. Il est dix heures vingt; bientôt ça sera le nouvel an. Les rues sont presque désertes, mais les magasins sont encore ouverts pour vendre leurs marchandises aux retardataires. Elle gare sa voiture dans la rue principale et fait le reste du chemin à pied: ce n'est qu'à quelques minutes. Elle tremble, mais elle sonne à la porte. C'est la voix d'une fillette d'une dizaine d'années qui répond. Puis, elle entend la voix de la fillette qui parle à quelqu'un: «Maman! Maman! Viens vite, il y a une dame qui sonne à la porte. Je ne la connais pas. Elle veut te parler!» Et elle entend une voix de femme qui répond de loin: «J'ai trop de choses à faire! Je n'attends personne. Va voir qui c'est. Peut-être que c'est une mendiante. Va lui donner quelque chose!» La lampe du corridor s'allume et elle entend le bruit des pas de la fillette dans l'escalier.

Soudain elle se met à courir! On dirait une voleuse qui est entrée dans le jardin de sa voisine pour lui voler des pommes, mais qui n'a pas eu le courage et qui s'enfuit rapidement pour ne pas être découverte.

Elle court à toute vitesse. Arrivée au bout de la rue, elle tourne à gauche, ouvre la portière de la voiture et se jette dedans. Elle en reste médusée. Elle n'a pas la force de partir. Elle regarde sa montre; c'est presque l'Heure. Tannâz allume la radio. Le présentateur de la radio annonce le nouvel an. Des larmes chaudes coulent sur son visage et glissent sur son foulard. Elle cache son visage dans ses mains et pose sa tête sur le volant. ■



- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال
- ☐ 1 an 18 000 tomans
- ☐ 6 mois 9 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) ____________ مؤسسه

Nom ____________ نام خانوادگی

Prénom ____________ نام

Adresse ____________ آدرس

Boîte postale ____________ صندوق پستی

Code postal ____________ کدپستی

E-mail ____________ پست الکترونیکی

Téléphone ____________ تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ 1 an 50 000 tomans
- ☐ 6 mois 25 000 tomans

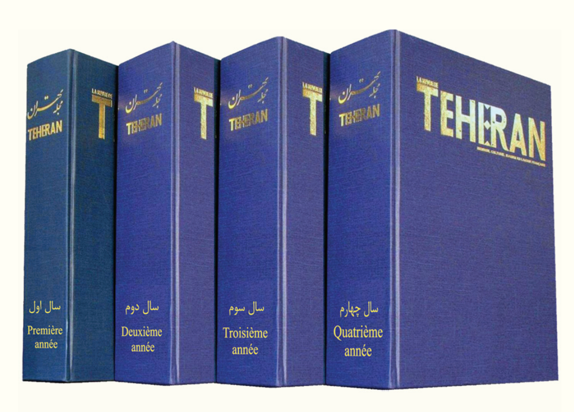
Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement
dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۱- ۲۹۹۹۳۴۷۲

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des quarante-huit premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en quatre volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره‌های سال اول، دوم، سوم و چهارم مجلهٔ تهران شامل
چهل و هشت شماره در چهار مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
  N°: **00051827195**
  Banque:**30003**
  Guichet: **01475**
  CLE RIB: **43**
  Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
  Identification Internationale (IBAN)
  IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
  Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
سمیرا فخاریان
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

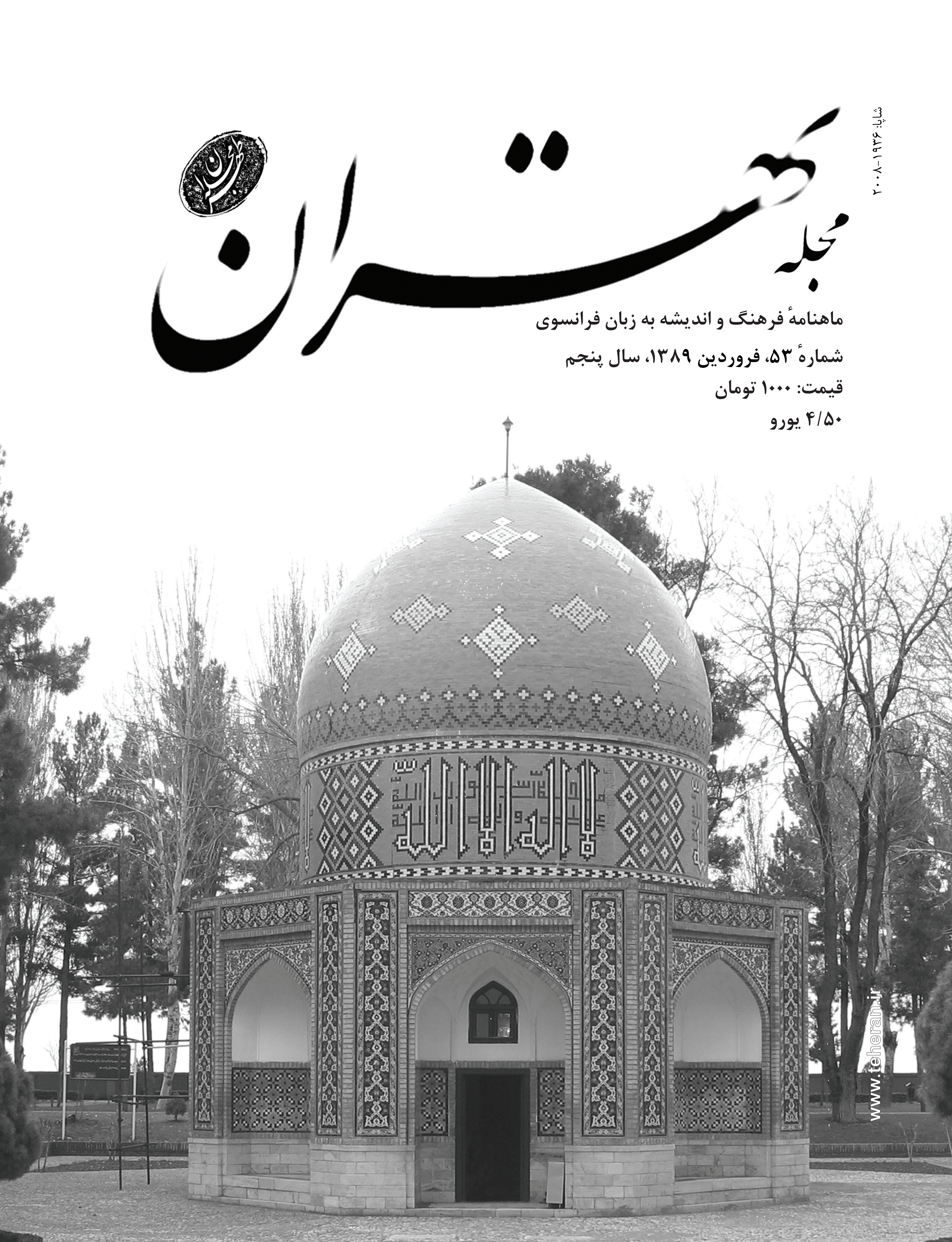
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Mausolée de 'Attâr à Neyshâbour


مجله تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۵۳، فروردین ۱۳۸۹، سال پنجم
قیمت: ۱۰۰۰ تومان
۴/۵۰ یورو
شاپا: ۲۰۰۸-۱۹۳۶
www.teheran.ir